

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Traducción e Interpretación

**LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE
TWELFTH NIGHT (1873-2005):
ESTUDIO DESCRIPTIVO DIACRÓNICO**

TESIS DOCTORAL

Concepción Serón Ordóñez

[INCLUYE DOS TOMOS]

Director:

Dr. D. Juan Jesús Zaro Vera

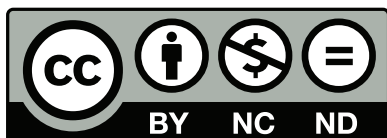
Málaga, 2012



**Publicaciones y
Divulgación Científica**

AUTOR: Concepción Serón Ordoñez

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Traducción e Interpretación

**LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE
TWELFTH NIGHT (1873-2005):
ESTUDIO DESCRIPTIVO DIACRÓNICO**

TESIS DOCTORAL

Concepción Serón Ordóñez

—
TOMO I
—

Director:

Dr. D. Juan Jesús Zaro Vera

Málaga, 2012



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN
E INTERPRETACIÓN

JUAN JESÚS ZARO VERA, Doctor y Catedrático del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga,

HACE CONSTAR que la tesis doctoral de doña Concepción Serón Ordóñez, “Las traducciones al español de *Twelfth Night* (1873-2005): estudio descriptivo diacrónico”, ha sido realizada bajo mi dirección y reúne las condiciones suficientes para ser presentada y defendida en sesión pública con vistas a la obtención del grado de doctora.

Y para que conste a los efectos oportunos, firmo el presente certificado en Málaga a 11 de septiembre de 2012.

Firmado: Juan Jesús Zaró Vera

A mi madre

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

(Miguel HERNÁNDEZ, «Elegía»)

*A mi padre y mi abuelo Rafael,
quienes también me impulsaron a aprender*

For my everything

All objects, all phases of culture are alive. They have voices. They speak of their history and interrelatedness.

Camille PAGLIA

Índice general

TOMO I

Abreviaciones y signos: 23

0. Introducción: 25

1. *Twelfth Night*: 37

- 1.1. *Twelfth Night* en el contexto de la producción shakespeariana: 37
- 1.2. Fuentes de la obra: 42
- 1.3. Argumento y estructura: 45
 - 1.3.1. Acto I: 46
 - 1.3.2. Acto II: 47
 - 1.3.3. Acto III: 48
 - 1.3.4. Acto IV: 49
 - 1.3.5. Acto V: 50
- 1.4. Problemas textuales: 50
- 1.5. Lenguaje: 51
 - 1.5.1. Prosa y verso: 51
 - 1.5.2. Lenguaje figurado: 54
 - 1.5.3. Juegos de palabras: 60
 - 1.5.4. Otros recursos expresivos: 66
- 1.6. Crítica literaria: 67
 - 1.6.1. Primeras aportaciones: 68
 - 1.6.2. Enfoques de mediados del siglo XX: 75
 - 1.6.3. Nuevas corrientes: 78
 - 1.6.3.1. Enfoque sociopolítico: 79
 - 1.6.3.2. Enfoque sexual. Perspectivas feminista y homosexual: 82
 - 1.6.3.3. Enfoque psicoanalítico: 89
- 1.7. Representaciones teatrales: 100
- 1.8. Adaptaciones al cine y a la televisión: 132

2. Teatro y traducción. La traducción de Shakespeare: 149

- 2.1. Consideraciones previas acerca de los estudios teatrales: 149
- 2.2. Estado de la cuestión sobre la traducción dramática: 153
 - 2.2.1. Estudios internacionales: 153
 - 2.2.2. Estudios españoles: 210
- 2.3. Estado de la cuestión sobre la traducción de Shakespeare: 219
 - 2.3.1. Estudios internacionales: 220
 - 2.3.2. Estudios españoles: 235
- 2.4. Dificultades de traducción de Shakespeare: 245
- 2.5. La recepción de Shakespeare en España y su entorno más influyente: 249
 - 2.5.1. Francia: 250
 - 2.5.2. Alemania: 253
 - 2.5.3. Italia: 256
 - 2.5.4. España: 258

3. Traducciones y traductores de *Twelfth Night* al español: 261

- 3.1. *La duodécima noche ó Lo que queráis* [sic] (~1873), de Eudaldo Viver: 262
- 3.2. *La noche de Reyes o Lo que queráis* [sic] (1874), de Jaime Clark: 267
- 3.3. *Cuento de amor* (1899), de Jacinto Benavente: 294
- 3.4. *La duodécima noche* (1917), de R. Martínez Lafuente: 298
- 3.5. *Noche de Epifanía* (1924), de Luis Astrana Marín: 306
- 3.6. *No es cordero... que es cordera* (1953), de León Felipe: 311
- 3.7. *La duodécima noche o Lo que queráis* (1968), de José María Valverde: 317
- 3.8. *Víspera de Reyes o Lo que vosotros quisierais* (1972), de Jaime Navarra Farré: 324
- 3.9. *Noche de Epifanía o Lo que queráis* (1983), de Federico Patán: 327
- 3.10. *Noche de Reyes o Como queráis* (1988), de la Fundación Instituto Shakespeare: 329
- 3.11. *Noche de Reyes* (1994), de Emir Rodríguez Monegal: 335
- 3.12. *Noche de Reyes o Lo que queráis* (1996), de Ángel Luis Pujante: 340
- 3.13. *Noche de Reyes* (1996), de Cristina María Borrego: 347
- 3.14. *Noche de Reyes o Lo que quieran* (2000), de Piedad Bonnett: 349
- 3.15. *Noche de necios* (2000), de Paco Redondo y Loreto Berrió: 353
- 3.16. *Noche de Reyes o Como quieran* (2005), de Angelina Muñoz-Huberman y Alberto Huberman: 355

TOMO II**Abreviaciones y signos****4. Estudio diacrónico de la traducción al español de *Twelfth Night*: 359**

- 4.1. Objetivos y metodología: 359
 - 4.1.1. Propósito general: 359
 - 4.1.2. Delimitación del objeto de estudio: 360
 - 4.1.3. Procedimiento de análisis: 364

- 4.1.3.1. Análisis preliminar: 368
- 4.1.3.2. Análisis macrotextual: 369
- 4.1.3.3. Análisis microtextual: 370
- 4.1.3.4. Análisis sistémico: 376
- 4.1.4. Corpus textual y subcorpus textual. Creación de un corpus paralelo bilingüe: 377
 - 4.1.4.1. Digitalización: 380
 - 4.1.4.2. Alineación y búsqueda automática de texto alineado: 381
- 4.2. Análisis descriptivo del corpus textual: 409
 - 4.2.1. Análisis preliminar: 412
 - 4.2.1.1. Aspectos sobre el proceso de traducción: 415
 - 4.2.1.1.1. Idioma de partida: 415
 - 4.2.1.1.2. Edición de partida: 417
 - 4.2.1.1.3. Direccionalidad: 419
 - 4.2.1.1.4. Datos adicionales: 420
 - 4.2.1.2. Aspectos relacionados con la publicación: 420
 - 4.2.1.2.1. Fecha de publicación, título y «etiqueta»: 421
 - 4.2.1.2.2. Presentación del título, traductor, título original y autor original: 423
 - 4.2.1.2.3. Lugar de publicación, editorial y colección: 425
 - 4.2.1.2.4. Paratextos: 432
 - 4.2.1.2.5. Naturaleza del proyecto de traducción de Shakespeare: 435
 - 4.2.1.3. Aspectos concernientes a la recepción: 436
 - 4.2.2. Análisis macrotextual: 439
 - 4.2.2.1. Personajes: 442
 - 4.2.2.2. Actos y escenas: 442
 - 4.2.2.3. Réplicas: 443
 - 4.2.3. Análisis microtextual: 447
 - 4.2.3.1. Referencias culturales: 447
 - 4.2.3.1.1. Pasos previos al análisis de las referencias culturales seleccionadas: 447
 - 4.2.3.1.2. Análisis de las referencias culturales seleccionadas: 453
 - 4.2.3.1.3. Referencias culturales originales de los TM: 541
 - 4.2.3.1.4. Conclusiones: 542
 - 4.2.3.2. Nombres propios: 552
 - 4.2.3.2.1. Pasos previos al análisis: 552
 - 4.2.3.2.2. Nombres propios de los personajes dramáticos: 553
 - 4.2.3.2.3. Nombres propios de los personajes aludidos: 556
 - 4.2.3.2.4. Apotecnónimos, nombres de barcos y zoónimos: 559
 - 4.2.3.2.5. Topónimos: 559
 - 4.2.3.3. Réplicas añadidas o suprimidas: 560
 - 4.2.4. Análisis sistémico: 570
 - 4.2.4.1. Traducciones de Eudaldo Viver, Jaime Clark, Jacinto Benavente y R. Martínez Lafuente (~1873-1917), con especial atención a la de Clark: 570

- 4.2.4.2. Traducciones de Luis Astrana Marín y León Felipe (1924-1953), con especial atención a la primera: 578
- 4.2.4.3. Traducciones de José María Valverde, Jaime Navarra Farré y Federico Patán (1968-1983), con especial atención a la primera: 581
- 4.2.4.4. Traducciones de la Fundación Instituto Shakespeare y Emir Rodríguez Monegal (1988-1994), con especial atención a la primera: 584
- 4.2.4.5. Traducciones de Ángel Luis Pujante, Cristina María Borrego, Piedad Bonnett, Paco Redondo y Loreto Berrió, y Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman (1996-2005), con especial atención a la primera: 589

5. Conclusiones: 597

- 5.1. Conclusiones acerca de las traducciones analizadas: 597
 - 5.1.1. Cuestiones preliminares: 598
 - 5.1.2. Cuestiones macrotextuales: 602
 - 5.1.3. Cuestiones microtextuales: 603
 - 5.1.4. Cuestiones sistémicas: 607
- 5.2. Conclusiones acerca del procedimiento de análisis: 621
- 5.3. Conclusiones acerca de los traductores: 625
- 5.4. Conclusiones generales e investigación futura: 633

Referencias bibliográficas: 639

- A. Fuentes primarias: 639
 - A.1. Ediciones de *Twelfth Night* en lengua inglesa: 639
 - A.2. Traducciones de *Twelfth Night* al español: 640
 - A.3. Traducciones de *Twelfth Night* a idiomas distintos del español: 642
 - A.4. Diccionarios, glosarios y otras obras de consulta: 643
- B. Fuentes secundarias: 644

English Summary: 707

- I. Objectives and Methodology: 707
 - I.1. Overall Purpose: 707
 - I.2. Defining the Object of Study: 707
 - I.3. Analysis Procedure: 711
 - I.3.1. Preliminary Analysis: 715
 - I.3.2. Macrotextual Analysis: 716
 - I.3.3. Microtextual Analysis: 716
 - I.3.4. Systemic Analysis: 722
- II. Conclusions: 723
 - II.1. Conclusions on the Analysed Translations: 723
 - II.1.1. Preliminary Matters: 723
 - II.1.2. Macrotextual Matters: 728
 - II.1.3. Microtextual Matters: 729
 - II.1.4. Systemic Matters: 733

- II.2. Conclusions on the Analysis Procedure: 747
- II.3. Conclusions on the Translators: 751
- II.4. General Conclusions and Future Research: 759

Índice de figuras, cuadros y tablas

TOMO I

- FIG. 1.1. Página 262 del segundo infolio: 70
- FIG. 3.1. Traducciones de Shakespeare publicadas en castellano hasta finales del siglo XIX: 269

TOMO II

- FIG. 4.1. Resultados de la búsqueda automática de *ducats* en los actos I y III del subcorpus alineado: 374
- FIG. 4.2. Resultados de la búsqueda automática de *libras* en los actos I y III del subcorpus alineado: 375
- FIG. 4.3. Comienzo del primer acto en el TO y el TM1 en formato de Word, preparado para la alineación: 387
- FIG. 4.4. Resultado de la alineación del TO y TM1: 388
- FIG. 4.5. Macromemoria con el TO y los cinco TM: 389
- FIG. 4.6. Resultados de la búsqueda automática de *ducats* en la macromemoria: 390
- FIG. 4.7. Resultados de la búsqueda automática de *libras* en la macromemoria: 390
- FIG. 4.8. Resultado de la alineación de los seis textos en Excel (I): 392
- FIG. 4.9. Opción de Examine32 para ver más contexto: 394
- FIG. 4.10. Contexto adicional en Examine32: 394
- FIG. 4.11. Resultados de la búsqueda a través de Examine32 de *minx* cuando no se ha realizado ningún ajuste tras la exportación y agrupación en un solo archivo de los textos alineados: 395

- FIG. 4.12. Resultado de la alineación de los seis textos en Excel (II) (después de añadir los códigos de texto y números de réplica): 398
- FIG. 4.13. Resultado de la alineación de los seis textos en Excel (III) (después de añadir las notas): 401
- FIG. 4.14. Ventana con el texto de una nota (del TM3), abierta desde el archivo de Excel de la alineación múltiple: 402
- FIG. 4.15. Cuadro de diálogo de búsqueda simple: 404
- FIG. 4.16. Cuadro de diálogo de búsqueda con operadores booleanos: 405
- FIG. 4.17. Pantalla de búsqueda de la herramienta de búsqueda en corpus paralelos desarrollada por Robert J. Coulthard: 407
- CUADRO 4.1. Datos identificativos de las traducciones: 411
- FIG. 4.18. Muestra de la tabla de la fase preliminar con datos de las traducciones n.º 1 a 8: 413
- FIG. 4.19. Muestra de la tabla de la fase preliminar con datos de las traducciones n.º 9 a 16: 414
- CUADRO 4.2. Etiquetas de las traducciones no presentadas como tales: 422
- FIG. 4.20. Muestra de la tabla de la fase macrotextual con datos de las traducciones n.º 1 a 8: 440
- FIG. 4.21. Muestra de la tabla de la fase macrotextual con datos de las traducciones n.º 9 a 16: 441
- FIG. 4.22. Muestra de la tabla de la fase microtextual acerca de las referencias culturales con datos de los TM 1 a 5: 450
- FIG. 4.23. Técnicas de traducción de las referencias culturales y contínuum de intervención del traductor: 452
- FIG. 4.24. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en los TM 1 a 5, de menor a mayor intervención del traductor: 542
- CUADRO 4.3. N.º de cambios de sentido: 545
- CUADRO 4.4. N.º de notas relativas a las referencias culturales seleccionadas: 546
- FIG. 4.25. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM1, de menor a mayor intervención del traductor: 547
- FIG. 4.26. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM2, de menor a mayor intervención del traductor: 547
- FIG. 4.27. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM3, de menor a mayor intervención del traductor: 548
- FIG. 4.28. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM4, de menor a mayor intervención del traductor: 548
- FIG. 4.29. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM5, de menor a mayor intervención del traductor: 549

- FIG. 4.30. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en los TM 1 a 5, de menor a mayor intervención del traductor y con los TM ordenados también según este criterio: 551
- FIG. 4.31. Muestra de la tabla de la fase microtextual acerca de los nombres propios con datos de los TM 1 a 5: 552
- TABLA 4.1. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (I): 566
- TABLA 4.2. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (II): 567
- TABLA 4.3. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (III): 568
- TABLA 4.4. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (IV): 569
- TABLA 4.5. Evidencia de la influencia de la traducción de Schlegel en la de Jaime Clark: 572
- TABLA 4.6. Evidencia de que Jaime Clark no tradujo del alemán (I): 573
- TABLA 4.7. Evidencia de que Jaime Clark no tradujo del alemán (II): 574
- FIG. 5.1. Evolución del grado de adecuación/aceptabilidad a lo largo del tiempo (TM 1 a 5): 605
- Fig. I.1. Results of the automatic search for ‘ducats’ in Acts I and III of the aligned sub-corpus: 720
- Fig. I.2. Results of the automatic search for *libras* in Acts I and III of the aligned sub-corpus: 721
- Fig. II.1. Evolution of the degree of adequacy/acceptability over time (sub-corpus translations): 731

Agradecimientos

La realización de la presente tesis doctoral no hubiera sido posible sin la generosa labor de guía y supervisión llevada a cabo por el Dr. D. Juan Jesús Zaro Vera. Quisiera agradecerle su apoyo constante no solo desde que inicié este trabajo, que tan amablemente ha dirigido, sino desde que comencé mis estudios de Traducción e Interpretación en la Universidad de Málaga.

El respaldo institucional que he recibido tanto de dicho centro, donde entre 2004 y 2008 disfruté de una beca de Formación de Personal Docente e Investigador concedida por la Junta de Andalucía, como de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), de cuyo personal docente e investigador formo parte desde 2008, también ha sido una pieza clave del proceso conducente a la presentación de esta tesis doctoral.

En este largo camino, he recibido asimismo el apoyo de otras instituciones y personas. Entre las primeras, me gustaría destacar, por un lado, la Universidad de Granada, donde obtuve la Suficiencia Investigadora en 2004, y, por otro, el centro universitario británico

Imperial College, en cuyo Departamento de Humanidades realicé una estancia de investigación de tres meses en 2008.

La comprensión y ayuda de compañeros y amigos del sector profesional de la traducción como Judy Hartmann, Patricia Kamer y Rocío del Pozo, entre tantos otros, ha resultado especialmente alentadora. También han allanado el camino el Dr. Juan Crespo Hidalgo y el personal de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Málaga, entre el que merecen mención especial Lourdes, Rafi, Juan Antonio, Tomás y Gracia Navas. Muchas gracias a todos.

Por último, agradezco a Isaac, Estrella, Manolo, las dos Cristinas, Alicia, Lidia, Encarni, Paquita González y mis primas Inma, Arantxa y Encarna, entre otros familiares y amigos, la fuerza, seguridad y alegría que me han sabido transmitir en los momentos en los que más lo necesitaba, y su inagotable paciencia.

Abreviaciones y signos

Siglas bibliográficas

DRAE	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
DRAE01	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i> (2001, 22ª ed.)
OED	<i>Oxford English Dictionary</i>
OED09	<i>Oxford English Dictionary</i> (2009, 2ª ed. en CD-ROM)

Siglas de traductores

ALP	Ángel Luis Pujante
AMHYAH	Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman
CMB	Cristina María Borrego
ERM	Emir Rodríguez Monegal
EV	Eudaldo Viver
FIS	Fundación Instituto Shakespeare
FP	Federico Patán
JB	Jacinto Benavente
JC	Jaime Clark
JMV	José María Valverde
JNF	Jaime Navarra Farré
LAM	Luis Astrana Marín

LF	León Felipe
PB	Piedad Bonnett
PRYLB	Paco Redondo y Loreto Berrió
RML	R. Martínez Lafuente

Otras siglas

CM	cultura meta
CO	cultura de origen
EDT	Estudios Descriptivos de la Traducción
LM	lengua meta
LO	lengua de origen
R	réplica
RAE	Real Academia Española
TM	texto meta
TO	texto de origen
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México

Abreviaturas y signos

FIG.	figura
n.º	número
s. f.	sin fecha
s. p.	sin página
~	en torno a
§	párrafo

0. Introducción

Bless thee ! thou art translated.
(*A Midsummer Night's Dream*, III.1.121-122)

En la actualidad, hay publicadas dieciséis versiones en español de la comedia de Shakespeare *Twelfth Night*, un número significativamente elevado, sobre todo si se tiene en cuenta, por una parte, que las obras cómicas del Bardo han recibido menos atención que sus tragedias, y, por otra, que *Twelfth Night* no se encuentra entre sus comedias más famosas.

Esta menor popularidad contrasta con el hecho de que sea una obra clave en la secuencia de la producción cómica shakespeariana. Compuesta en el mismo periodo que *Hamlet*, reúne rasgos tonales de las comedias anteriores y posteriores del llamado *genio de Avon* y hace un uso magistral del lenguaje, propio de la etapa de madurez de su autor.

Todo ello, unido a que la obra está presente en un conjunto de colecciones de Shakespeare en español que es representativo de aquellas colecciones que intentan verter la producción del dramaturgo a nuestra lengua desde el inglés de un modo sistemático, hace de

Twelfth Night una pieza idónea para estudiar la evolución de la traducción de Shakespeare al español.

En la abundante bibliografía shakespeariana hispánica, se echa en falta un estudio de tales características, si bien existen aproximaciones como las de Sanderson (2002) y Zaro Vera (2007).¹ Sin embargo, a escala mundial, la situación es considerablemente distinta. En 1993, la investigadora estadounidense Romy Heylen trazó la historia de la recepción de Shakespeare en Francia a través de seis traducciones de *Hamlet* creadas por traductores diversos en momentos socio-históricos diferentes. Antes de que finalizara la década de los 90, Sirkku Aaltonen realizó estudios diacrónicos de la traducción de *Macbeth* y de la obra de Shakespeare en general en Finlandia (1997 y 1999, respectivamente). Y en 2004, Friederike von Schwerin-High analizó la evolución de la traducción de *The Tempest* en Alemania y en Japón. Del mismo modo que Heylen (1993) inspiró estos últimos estudios, ha servido de fuente de inspiración para la presente tesis doctoral.

Entre las preguntas que pretende responder mi investigación, se encuentran: ¿En qué aspectos y medida se diferencian las sucesivas traducciones? ¿Dibujan una progresión lineal? ¿Qué determina las diferencias entre una traducción y otra?

Cerca de un siglo y medio después de los primeros intentos sistemáticos de traducir las obras de Shakespeare a nuestra lengua desde el inglés, y cuando el número de versiones castellanas de dramas como *Hamlet*, *Romeo and Juliet* y *Macbeth* se acerca solo en España al

¹ El primero analizó algunas de las traducciones de *Richard III* al español; el segundo, versiones castellanas concretas de diversas obras de Shakespeare.

medio centenar², la necesidad de un estudio de estas características parece incontestable.

Heylen sugiere en su pionero trabajo, titulado *Translation, Poetics, and the Stage: Six French Hamlets*, que en la traducción dramática se da una escala de aculturización que va desde el extremo en el que se intenta conservar todo lo posible de la cultura de origen —lo que desemboca en una traducción «“exotic” and “bizarre”» (Heylen, 1993: 23)— hasta la completa aculturización del polo opuesto —que da lugar a un texto «familiar» (Heylen, 1993: 24)—, pasando por un estadio intermedio caracterizado por la negociación y la introducción de un compromiso cultural. La autora propone observar el fenómeno de la traducción —especialmente si se estudian las sucesivas traducciones de una obra dramática— a través del prisma de la aculturización, mediante un modelo socio-cultural que tenga en cuenta la situación histórica en la que se creó el texto traducido (Heylen, 1993: 24-25).

Es lo que hace Sirkku Aaltonen en su libro *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation* (1996), donde analiza ocho traducciones al finés de obras irlandesas contemporáneas y defiende que la aculturización es inevitable en la traducción dramática. A su modo de ver, los textos traducidos deben considerarse productos del sistema teatral receptor, en el que los traductores imponen nuevas lecturas de las obras, determinadas por los discursos predominantes en la cultura de llegada cuando crean sus traducciones.

La presente tesis doctoral pone a prueba las hipótesis de Heylen y Aaltonen respecto a la aculturización en la traducción dramática

² Datos extraídos de Campillo Arnaiz (2012).

investigando la evolución de la traducción de Shakespeare al español desde que, a finales del siglo XIX, se produjo el primer gran intento sistemático de verter las obras del dramaturgo a nuestro idioma directamente desde el inglés; concretamente, mediante un análisis, a través del prisma de la aculturización, de las dieciséis versiones castellanas publicadas de *Twelfth Night*. Confiere al trabajo un grado adicional de originalidad el que se centre en un conjunto de versiones de la comedia que están situadas en o cerca del polo de menor adaptación al lector meta, es decir, el que se centre en un conjunto de traducciones que excluye textos de elevada aculturización como los analizados en los trabajos de Heylen y otros autores. De este modo, se pretende ir un paso más allá y determinar si existe o no aculturización, y en qué grado, en traducciones muy cercanas al autor en el sentido de Schleiermacher (1813).

Esta tesis doctoral se ha nutrido también de forma significativa del esquema de análisis de traducciones literarias de José Lambert y Hendrik van Gorp (1985), de su aplicación al teatro en el libro de Raquel Merino *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990* (1994) y de la propuesta de categorización de las técnicas de traducción de referencias culturales de Josep Marco Borillo (2004). El primero de estos trabajos dota a mi análisis traductológico de una sistematicidad que, a mi juicio, se echaba en falta en estudios similares anteriores. El segundo le aporta fundamentalmente la valiosa herramienta de la réplica, como unidad de análisis contrastivo de textos teatrales. Por último, la propuesta de categorización de Marco Borillo facilita la asociación entre las técnicas de traducción identificadas y un determinado grado de aculturización.

El marco metodológico es completado por la teoría de las normas de Toury (1980, 1995), quien entiende la traducción como una actividad regida por normas, o restricciones socioculturales que llevan a los traductores a decantarse en determinadas situaciones por unas estrategias de traducción en lugar de otras también posibles.

Si bien algunas de las fuentes metodológicas mencionadas, y que se comentarán con más detalle en el capítulo 4, tienen varias décadas, los fundamentos metodológicos que han aportado a este trabajo distan de estar agotados, lo que justifica su utilización. Por citar varios ejemplos, hasta la fecha no se ha llevado a cabo ningún estudio de las traducciones de Shakespeare al español cuyas características lo hagan equiparable a la conocida investigación de Heylen, y el esquema de análisis de traducciones literarias de Lambert y van Gorp no solo mantiene actualmente su vigencia sino que es más adecuado para mi investigación que otros modelos más recientes de análisis de traducciones, por razones que se expondrán en el apartado 4.1.3 («Procedimiento de análisis»). Además, los fundamentos metodológicos menos actuales se han complementado con otros más recientes siempre que se ha considerado oportuno, como refleja el aprovechamiento de la propuesta de categorización de las técnicas de traducción de referencias culturales de Marco Borillo (2004).

Respecto a las fuentes bibliográficas citadas, en modo alguno representan todas las fuentes consultadas, por diversas razones: en primer lugar, Shakespeare ha generado una bibliografía inabarcable que crece cada día, y todo investigador que se acerque con rigor a una

de sus obras debe leer no solo sobre esta, sino también sobre el resto del canon shakespeariano; en segundo lugar, los estudios sobre su traducción y sobre la traducción dramática en general han experimentado una eclosión en las últimas décadas; en tercer lugar, el actual desconocimiento —total o parcial— de algunos de los traductores del dramaturgo al español requirió rastrear prensa y otra documentación de entre mediados del siglo XIX y la pasada década en busca de datos que los identificaran o arrojaran luz sobre su vida y obra; por último, el estudio del contexto socio-histórico en el que se creó y/o publicó cada una de las versiones castellanas impresas de *Twelfth Night*, y la investigación de las posibles relaciones entre estos y otros textos, han exigido el manejo de multitud de fuentes de las que, al igual que en los casos anteriores, solo las más relevantes se han citado.

Se han omitido los datos bibliográficos completos de algunas fuentes bibliográficas citadas, debido a su escasa pertinencia. Los datos bibliográficos completos de las demás fuentes bibliográficas citadas se ofrecen en el apartado «Referencias bibliográficas» en el caso de las citas directas a obras en cuyo contenido se profundiza y en una nota a pie de página tanto en el caso de las citas directas a obras a las que se hace referencia somera como en el de las citas no directas.

Varias bibliotecas, archivos y centros documentales han facilitado mi investigación. Entre ellos, destaca especialmente la Biblioteca de la Universidad de Málaga, dados su valioso fondo shakespeariano y sus también amplios fondos sobre la traducción y sobre la historia de España e Hispanoamérica, así como sus diligentes servicios de préstamo interbibliotecario. Otros centros físicos que me han ofrecido

acceso a fuentes bibliográficas son: la British Library, el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, la Biblioteca Miquel Carreras (de la Fundació Bosch i Cardellach, en Sabadell, Barcelona), la Biblioteca Pública Municipal Francisco Gómez-Porro (de Villarrubia de los Ojos, Ciudad Real), la Fundación Centro de Estudios Vicente Blasco Ibáñez (Valencia), la Casa-Museo Blasco Ibáñez (Valencia), el Centre Cívic El Coll (del Distrito Municipal de Gràcia, en Barcelona), la Biblioteca de Foment del Treball Nacional (Barcelona), la Biblioteca Valenciana, las Bibliotecas Públicas del Estado de Castellón de la Plana (Castellón) y Albacete, y la Biblioteca Pública Municipal Fernando de Hermosa y Santiago (de Coín, Málaga). Los centros virtuales a cuyos fondos he recurrido con más frecuencia son la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, las bibliotecas digitales Perseus e Internet Archive, y Google Libros. También he consultado en diversas ocasiones la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura español, la Hemeroteca Municipal de Madrid y el Arxiu de Revistes Catalanes Antigues.

La compra en librerías de libro antiguo me ha permitido escudriñar volúmenes cuyo préstamo bibliotecario está prohibido a raíz de su antigüedad. Entre ellos, se encuentran la edición inglesa de las obras de Shakespeare The Globe Edition (1864/1865) y las *Œuvres complètes de Shakespeare* [sic] de Pierre Letourneur (1776-1782/1836), así como numerosas traducciones españolas del siglo XIX y principios del siglo XX.

Ninguno de los medios anteriores me proporcionó acceso a una traducción concreta de *Twelfth Night* al español, publicada en México recientemente. En ese caso, me puse en contacto con los traductores (Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman), quienes

amablemente me enviaron un ejemplar y, además, respondieron a algunas preguntas acerca del texto.

Otras personas relacionadas directa o indirectamente con las traducciones que se analizan en la presente tesis doctoral han colaborado en mi investigación ampliando los datos que la literatura existente me ofrecía. Son: Rosa Navarra Jachan, Eduardo Tubau Murillo y Ramón Navarra Amayuelas, hija, yerno y sobrino del traductor de *Twelfth Night* Jaime Navarra Farré; Vicenç Palomares Melo, responsable editorial de la serie en la que aparecieron las traducciones shakespearianas de Navarra Farré; Federico Patán, traductor de *Twelfth Night*; Cristina María Borrego, también traductora de la comedia; Marcelo Cohen, promotor y director del proyecto editorial que dio lugar a la traducción de *Twelfth Night* de Piedad Bonnett; y Paco Redondo, coautor junto con Loreto Berrió de otra versión castellana de *Twelfth Night*. Las referencias de las comunicaciones personales con ellos no se ofrecen en el apartado «Referencias bibliográficas», sino en los diferentes capítulos.

Las indagaciones que hicieron posible el primer contacto con ellos, incluidas comunicaciones personales con otras personas, se han omitido por razones de espacio.

El manejo de todas estas fuentes ha sido sin lugar a dudas una de las principales dificultades de mi investigación. Otra es la distancia temporal que nos separa de la época isabelina, y que queda reflejada en la cita que figura al frente de este apartado introductorio. De las cinco palabras que componen dicha cita, tres (*thee, thou* y *art*) han caído en desuso y una, *translated*, ha cambiado de significado. Cuando el

personaje de *A Midsummer Night's Dream* Peter Quince ve a Bottom con una cabeza de burro y le dice: «thou art translated», el significado del participio *translated* es ‘transformado’.

No obstante, la elección de la cita no obedece a que refleje la mencionada distancia temporal, sino al propósito de dejar claro desde el principio que el presente trabajo no se ciñe a la traducción stricto sensu (algo que, por otro lado, sería difícil de llevar a cabo, ya que la frontera entre traducción y adaptación, o versión libre, u otros conceptos similares, es difícil de establecer). Este carácter inclusivo se deriva del hecho de que cada una de las dieciséis transformaciones de la comedia shakespeariana *Twelfth Night* en una obra en castellano desempeñe un papel en la historia de la traducción de Shakespeare al español, independientemente de la mayor o menor similitud del texto resultante con el original. El concepto de traducción que se maneja en esta tesis doctoral es, empleando palabras de Heylen (1993: 24), el de «a socio-historical activity of a profoundly transformative nature[,] not really a question of identity or synonymy but rather one of differences and shifts».

La tesis se divide en cinco capítulos. El primero está dedicado íntegramente a *Twelfth Night*, y podría dividirse a su vez en dos partes, una centrada en la obra en sí y otra relativa a su recepción. En la primera, se sitúa *Twelfth Night* en el contexto de la producción shakespeariana (apartado 1.1), se exponen las fuentes en las que se basó Shakespeare para crearla (1.2) y se resume su argumento (1.3), para a continuación sintetizar sus problemas textuales (1.4) y las características de su lenguaje (1.5). En la segunda parte, se aborda la crítica literaria que ha recibido (1.6) y se hace un recorrido histórico

por sus representaciones teatrales (1.7) y sus adaptaciones al cine y a la televisión (1.8).

El segundo capítulo ofrece el estado de la cuestión de los estudios sobre la traducción dramática (2.2) y la traducción de Shakespeare (2.3), introducido por una breve historia de los estudios teatrales (2.1). Este capítulo incluye, además, un apartado dedicado a las dificultades de traducción de Shakespeare (2.4) y una síntesis de la historia de la recepción del dramaturgo en nuestro país y tres países influyentes de nuestro entorno (Francia, Alemania e Italia) (2.5).

El tercero es el capítulo de los traductores. Contiene una semblanza de cada uno de los que han reescrito *Twelfth Night* en castellano (3.1 a 3.16). Aunque las semblanzas divergen entre sí debido a las diferencias entre un traductor y otro, o un texto y otro, siempre presentan tanto al autor —o a los autores— de la traducción como esta última y las circunstancias que rodearon su elaboración, su publicación y/o su puesta en escena.

El cuarto capítulo está organizado en dos partes. En la primera (4.1), se detalla el propósito general de mi investigación, se delimita el objeto de estudio y se establece el procedimiento de análisis de las traducciones, para concluir con una descripción del corpus textual y del subcorpus textual utilizados. La segunda parte (4.2) es el análisis descriptivo del corpus textual, que se divide a su vez en cuatro fases: preliminar, macrotextual, microtextual y sistémica.

El quinto y último capítulo está dedicado a las conclusiones. Estas se han organizado en cuatro grupos principales. Los tres primeros reúnen las que versan sobre las traducciones analizadas (5.1), el procedimiento de análisis (5.2) y los traductores (5.3). El último

grupo (5.4) aglutina un conjunto de conclusiones generales que van acompañadas de las perspectivas investigadoras que abre la presente tesis doctoral.

En relación con mis apreciaciones acerca del trabajo realizado por los traductores, y dado que soy plenamente consciente de la imposibilidad de conocer todas las circunstancias que rodearon dicho trabajo, me gustaría poner de manifiesto el sumo respeto con el que he analizado cada una de las traducciones y quisiera asimismo excusar cualquier error de apreciación.

La investigación cuyos resultados se presentan seguidamente se deriva del proyecto de I + D «Archivo digitalizado y edición traductológica de textos literarios y ensayísticos traducidos al español», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español (con referencia HUM2004-00721/FILO). En este proyecto, participé como investigadora del grupo de investigación de la Junta de Andalucía «Traducción y Lenguajes Especializados» (HUM-800). Su calificación final fue «Muy Satisfactorio».

Todas las citas de obras de Shakespeare son de The Globe Edition (1864/1865).

1. *Twelfth Night*

1.1. *Twelfth Night* en el contexto de la producción shakespeariana

El contenido y la cronología de la producción literaria de Shakespeare han sido objeto de controversia y, como sostienen los editores shakespearianos Stanley Wells y Gary Taylor (1987/1997: 69), lo seguirán siendo, puesto que el Bardo no supervisó personalmente la publicación de sus obras completas y no se conserva ningún manuscrito autógrafo de las obras que se le atribuyeron en vida. No obstante, a día de hoy, la mayoría de los estudiosos coinciden en defender como probable fecha de composición de *Twelfth Night; Or, What You Will*¹ los años 1600-1601, en los que también sitúan la composición de *Hamlet* y, parcialmente, la de *As You Like It* (1599-1600)².

¹ Este es el título completo de la comedia.

² Las fechas de composición de obras de Shakespeare que indico en este párrafo y los siguientes están basadas en el apartado «The Canon and Chronology of Shakespeare's Plays» de *William Shakespeare: A Textual Companion* (1987/1997) (pp. 69-144). En el mismo volumen, del que son autores Wells y Taylor —junto

Shakespeare se encontraba entonces —a la edad de 36-37 años— en su etapa de madurez como dramaturgo, coincidente con el ecuador de su carrera. Atrás había quedado la fase lírica temprana de la que son representativas la tragedia *Romeo and Juliet* y la comedia *A Midsummer Night's Dream*, ambas compuestas, según se cree, en 1595. Durante dicha fase temprana y el cambio de siglo, el dramaturgo desarrolló su capacidad de representar la conciencia. Tras *Hamlet*, se interesó más por el misterio de lo humano, en particular por relaciones como las existentes entre amigos, enemigos, señores y vasallos, y padres e hijos.

Clifford Leech (1965/1968) examina en su libro *Twelfth Night and Shakespearian Comedy* la evolución de las comedias de Shakespeare, desde aquellas en las que predomina la felicidad —obras tempranas como *The Comedy of Errors* (1594) y *The Two Gentlemen of Verona* (1590-1591)— hasta aquellas tardías, en las que la visión trágica del dramaturgo irrumpe en ocasiones, impidiendo un efecto totalmente cómico —por ejemplo, *Measure for Measure* (1603) y *The Winter's Tale* (1609)—. En esta secuencia de obras, el investigador considera *Twelfth Night* una pieza clave, debido a que conjuga un nivel máximo de felicidad y toques inquietantes de fugacidad y fragilidad, los cuales se resuelven con la visión de la naturaleza humana que aparece en las comedias posteriores, más sobria y penetrante.

Jack A. Vaughn (1982: 130-131) es del mismo parecer, ya que ubica la obra «at the summit of the dramatist's career as a writer of happy comedies». «After *Twelfth Night*», señala, «he was to abandon purely festive comedy in favor of the troubling “dark comedies” and

con John Jowett y William Montgomery—, se podrá encontrar más información acerca de la cronología de la producción shakespeariana.

tragicomic romances of his later years». Y añade: «Although the general tone of *Twelfth Night* is festive, a strain of wistful melancholy runs throughout its principal love plot».

A lo largo de su carrera, Shakespeare produjo diecisiete comedias cuya gran diversidad venía a encajar a la perfección con el variado público que asistía a los teatros en la época: desde la pequeña nobleza hasta artesanos y mercaderes. Para Vaughn (1982: 130-131), *Twelfth Night* ofrece una recapitulación de buena parte de lo que Shakespeare había logrado en sus comedias anteriores. El investigador no especifica a qué logros se refiere, pero Benjamin Ifor Evans (1952/1966: 101) considera que Shakespeare recogió en *Twelfth Night* los principales temas de tales comedias y les dio su expresión definitiva y más perfecta. Michael Mangan (1996: 231-232), por su parte, considera la obra un compendio de las comedias del Bardo; a su juicio, el dramaturgo revisa en ella su actitud ante algunas de las ideas que se habían expresado ya a través del género cómico.

Vaughn, al abordar la comedia en los tiempos de Shakespeare (1982: 5-11), ha recordado que las obras dramáticas isabelinas se basaban en la tradición clásica, de la que se extraían los modelos. Como consecuencia, Shakespeare se familiarizó con Plauto y Terencio —comediógrafos de la antigua Roma— al comienzo de su carrera como dramaturgo, cuando compuso la más clásica de sus obras cómicas: *The Comedy of Errors*.

En el terreno de la comedia, la tradición clásica solía decantarse por grotescas tramas de intriga en las que los personajes respondían a

estereotipos como los de la esposa de mal carácter, el joven enamorado y la sirvienta inteligente. Los comediógrafos ingleses creaban a partir de estos estereotipos personajes que podían llegar a ser complejos. Algunos de los mejores personajes cómicos de Shakespeare se derivan de personajes tipo de las antiguas comedias latinas. Tal es el caso de varios de los personajes burlescos de *Love's Labour's Lost* (1594-1595).

La tradición clásica también explica el concepto isabelino de diálogo cómico. Muchas de las comedias inglesas, siguiendo a las latinas, se escribían en un lenguaje coloquial y vivo, lleno de juegos de palabras y con algunas obscenidades y numerosas referencias culturales. Los diálogos de *Twelfth Night* reúnen sin lugar a dudas estas características, como refleja el apartado 1.5, acerca del lenguaje de la obra.

Otra influencia clara en las comedias de Shakespeare es la del amor romántico, especialmente en forma de amor cortés. La literatura medieval y del Renacimiento que ensalzaba el amor romántico, incluida la ficción narrativa del Renacimiento italiano, aportó un valioso material argumental a los comediógrafos isabelinos, que lo complementaron con la tradición del amor cortés. Esta se derivaba de la poesía lírica del Renacimiento y está presente en prácticamente todas las obras cómicas de Shakespeare, si bien en *As You Like It* y *Twelfth Night* el dramaturgo parodia la afectación que la caracterizaba mediante personajes como Orlando y Orsino. Tal parodia responde al giro que, en torno al cambio de siglo, el Bardo dio hacia formas de comedia distintas de la romántica, sobre todo la realista y la tragicomedia.

En 1598, Ben Jonson (1572-1637), el que fuera al mismo tiempo amigo y rival de Shakespeare, cosechó un éxito considerable con su comedia *Every Man in His Humour*. Como consecuencia, surgió un nuevo subgénero cómico: la comedia de humores, que influyó notablemente en Shakespeare y sus contemporáneos hacia el año 1600. Giraba en torno a personajes tipo claramente identificables, cada uno de los cuales tenía asignado un rasgo preponderante (llamado *humor*) que determinaba su comportamiento en cualquier situación dramática. De carácter realista, casi siempre perseguía la sátira, al ridiculizar en extremo las locuras y flaquezas contemporáneas. Las tramas argumentales solían basarse en intrigas y bromas organizadas por personajes inteligentes y dirigidas a papanatas confiados. Los nombres de los personajes normalmente revelaban su temperamento. La principal incursión de Shakespeare en el subgénero fue *Twelfth Night*.

Hacia la primera década del siglo XVII, se desarrolló la tragicomedia, gracias principalmente a John Fletcher (1579-1625) y Francis Beaumont (1584-1616). Este otro subgénero cómico nuevo estaba enfocado al gusto del público jacobeo por la emoción y el sentimiento, el suspense artificioso, el sensacionalismo y el espectáculo visual. Los escritores de tragicomedias trataron de elaborar tramas argumentales con tintes trágicos que mantuvieran a sus personajes al borde del desastre hasta su feliz rescate en los últimos instantes de la obra. Shakespeare explotó este subgénero en sus últimos dramas; con especial maestría en *The Winter's Tale* (1609) y *The Tempest* (1611).

Vaughn (1982: 5-11) concluye su análisis de la comedia en los tiempos de Shakespeare afirmando que, en sus diecisiete comedias, el Bardo demostró ser un maestro en la elaboración de tramas argumentales, el dominio del lenguaje y la creación de personajes. Los siguientes apartados ofrecen un breve esbozo de las fuentes, el argumento, el estado de conservación del texto y el lenguaje de *Twelfth Night*. Tras dicho esbozo, comenzará una segunda parte del capítulo dedicada fundamentalmente a la crítica literaria de la comedia (que se ha centrado tradicionalmente en sus personajes) y a sus representaciones teatrales y adaptaciones al cine.

1.2. Fuentes de la obra

Como es bien sabido, Shakespeare raramente empleaba argumentos originales. Solía inspirarse en sencillos relatos —a menudo traducidos de sus lenguas de origen a otros idiomas europeos— que transformaba en pasajes dramáticos de considerable complejidad. El resultado era la unión magistral de varios argumentos independientes en una sola historia.

La fuente primordial de *Twelfth Night* es *Gl'ingannati*, una comedia anónima que fue representada en Siena en 1531 y reimprimida en numerosas ocasiones durante el siglo XVI. Se desconoce si Shakespeare tuvo acceso al texto italiano original, pero es más probable que conociera la obra a través de alguno de sus derivados. El escritor Matteo Bandello realizó una versión en prosa para su enorme colección de novelas cortas *Novelle* (1554-1573). Esta versión fue traducida al francés por el poeta, traductor e historiógrafo François de

Belleforest, quien la incluyó en sus *Histoires tragiques* (1564-1582)³. Shakespeare tal vez conociera la versión italiana de Bandello, y sin duda conocía los relatos de Belleforest, de los que tomó el argumento de *Hamlet* en aproximadamente el mismo periodo en el que compuso *Twelfth Night*. No es de extrañar que también tuviera constancia de una traducción al inglés de dichos relatos: *Certain Tragical Discourses* (1567), de Geoffrey Fenton. Sin embargo, parece que el derivado de *G'ingannati* con el que el Bardo estaba más familiarizado era el cuento en prosa «Apolonius and Silla», una adaptación de la versión de Bandello/Belleforest realizada por un antiguo soldado de nombre Barnabe Riche. Constituía el segundo de los relatos del libro de Riche *Farewell to Military Profession* (1581). Shakespeare había recurrido a dicho relato con anterioridad, al escribir *The Two Gentlemen of Verona* (1590-1591). En esta comedia, en la que una joven sigue a su amado disfrazada de paje, experimentó con algunos de los temas que verían desarrollado todo su potencial en *Twelfth Night*, gracias a efectos dramáticos de más fuerza y alcance.

El argumento de «Apolonius and Silla» se puede resumir del siguiente modo. Apolonius, un joven duque de Constantinopla, visita Chipre, donde Silla, la hija de su anfitrión, se fija en él. Después de que el caballero parta de regreso a casa, Silla embarca en secreto rumbo a Constantinopla para visitarle y tiene la mala fortuna de que, durante el trayecto, el capitán del barco la amenaza con violarla. Ella le suplica a Dios que la proteja y se produce un naufragio del que es la única superviviente. Tras el naufragio, como medida de protección, se disfraza de muchacho y adopta el nombre de su hermano, Silvio. A su

³ La colección *Histoires tragiques* fue iniciada en 1559 por el también traductor y escritor francés Pierre Boaistuau (conocido como Pierre Launay), a quien Belleforest sucedió.

llegada a Constantinopla, se incorpora al servicio de Apolonius, quien corteja a Julina, una viuda rica. El duque usa a Silla como mensajero en su intento de seducir a la dama. El resultado es que Julina se enamora de Silla, para desconcierto de esta. Entre tanto, el auténtico Silvio viaja a Constantinopla en busca de su hermana y, al llegar, se topa con Julina, quien lo confunde con el mensajero del duque y pasa la noche con él, concibiendo un hijo. Silvio abandona la ciudad por la mañana, para continuar buscando a Silla en el resto del país. Julina le pide a Apolonius que desista en sus intentos de conquistarla argumentando que se ha prometido en matrimonio a otra persona, y el duque, cuando tiene conocimiento a través de sus sirvientes de que su triunfante rival es Silvio, envía a Silla a prisión. Julina oye que Silvio está en prisión y visita a Apolonius, quien enfurece al conocer el embarazo de su amada —el cual cree obra de su paje— y amenaza con matar a Silla a menos que se case con Julina. Silla se ve entonces obligada a revelar a Julina tanto su condición de mujer como las razones por las que viste ropa de hombre y está al servicio del duque. Apolonius, abrumado ante el amor que la joven le profesa, se casa con ella. Estos acontecimientos, al llegar a oídos de Silvio, provocan su regreso a Constantinopla. Una vez allí, se casa con Julina, impulsado por el remordimiento que le causaban las vicisitudes que había sufrido la dama.

Tal como mostraré cuando a continuación aborde el argumento de *Twelfth Night*, Shakespeare realiza considerables modificaciones en la historia, que le añaden romanticismo.

Otras fuentes de *Twelfth Night* son la comedia clásica *Menaechmi*, de Plauto, y *The Comedy of Errors*, una comedia plautina del Bardo. Estos

dramas aportaron principalmente la existencia de dos hermanos gemelos que generan una vertiginosa confusión de identidades y cuya unión, más que la de las diversas parejas, da lugar al clímax emocional de la obra. De manera que, a diferencia de en el cuento de Riche, en *Twelfth Night* el amor no está confinado a su variante sexual. En este sentido, cabe anticipar también que, a diferencia de «Apolonius and Silla» —y en consonancia con el giro que dio el Bardo en torno al cambio de siglo (véase el apartado 1.1)—, *Twelfth Night* no termina en una felicidad absoluta desencadenada por la unión en matrimonio de sus personajes principales. La alegría que suscita dicha unión se ve afectada por tres aspectos: el enfado del protagonista del argumento secundario, que ha sido objeto de engaño y de burla; la insatisfacción que generan las uniones no materializadas; y la nostálgica canción de cierre del bufón.

Para finalizar, en *Twelfth Night* también se encuentran reminiscencias de *The Two Gentlemen of Verona* (1590-1591), donde: la joven disfrazada de paje ha de entregar mensajes de amor de su amado a la dama a la que este corteja; su amado resulta ser inconstante en el amor; y existe una amistad intensa entre dos de los personajes masculinos (Davies, 1993: 1).

1.3. Argumento y estructura

Twelfth Night cuenta la historia de Orsino, un noble del reino de Iliria que pretende a una aristócrata vecina cuyo nombre es Olivia. La obra consta de dieciocho escenas distribuidas, de manera desigual, en cinco actos.

1.3.1. Acto I

El primer acto establece el ambiente inicial y presenta a la mayoría de los personajes. Abre el relato Orsino, y lo hace expresando, en el que se ha convertido en uno de los fragmentos más citados de los dramas de Shakespeare, el profundo amor que siente por Olivia:

Duke. If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.
That strain again! it had a dying fall:
O, it came o'er my ear like the sweet sound,
That breathes upon a bank of violets,
Stealing and giving odor! Enough; no more:
'Tis not so sweet now as it was before.
O spirit of love! how quick and fresh art thou,
That, notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, nought enters there,
Of what validity and pitch soe'er,
But falls into abatement and low price,
Even in a minute: so full of shapes is fancy
That it alone is high fantastical.

(I.1.1-15)

Curio, uno de los dos caballeros al servicio del noble, le pregunta si va a ir a cazar, lo que desencadena la aparición en la comedia de un conocido juego de palabras isabelino —con los términos homófonos *hart* y *heart*— en el cual la caza representa metafóricamente al amor. Valentine, el otro caballero al servicio de Orsino, regresa entonces de la residencia de Olivia con la noticia de que la aristócrata rehúsa cualquier visita por encontrarse de luto a causa de la muerte de su hermano.

Mientras tanto, una tormenta ha provocado un naufragio en las costas del reino y una joven de origen ilustre que responde al nombre de Viola ha sido arrastrada a la orilla junto con el capitán del barco. La

joven cree ahogado a su hermano gemelo, Sebastian, y, al conocer a través del capitán que Orsino corteja a Olivia, teniendo en cuenta que no podría trabajar para la dama porque esta se niega a hablar con extraños, decide disfrazarse de hombre y servir a quien la pretende, haciéndose llamar para ello Cesario.

Viola (Cesario) cae en gracia de Orsino y se convierte en su paje. Pronto se enamora de él, quien la cree hombre. Cuando, por mandato de su amo, ha de entregar a Olivia mensajes de amor del noble, la dama se enamora de ella, a quien cree hombre. De este modo queda configurado el triángulo amoroso de la obra: Viola ama a Orsino; Orsino, a Olivia; y Olivia, a Cesario. Un triángulo de amores difíciles de corresponder.

Entre tanto, van apareciendo en escena los demás moradores de la residencia de Olivia: Sir Toby, el tío borrachín y pendenciero de la dama; Sir Andrew Aguecheek, torpe amigo de Sir Toby que también corteja, y desastrosamente, a la aristócrata; Maria, la ingeniosa doncella de Olivia; y Feste y Malvolio, su hábil bufón y su adusto mayordomo, respectivamente.

1.3.2. Acto II

El enojo de Sir Toby, entre otros personajes de los aposentados en la residencia de Olivia, a raíz del carácter testarudo y comportamiento descortés de Malvolio lleva a Maria a urdir un plan para gastarle una broma al mayordomo. La idea es hacer creer a Malvolio que Olivia está enamorada de él. Maria escribe una carta, supuestamente de Olivia, en la que advierte al destinatario —un tal «M.O.A.I.»— de que si desea ganarse el favor de la dama, habrá de vestir calzas amarillas con jarreteras cruzadas, actuar con altanería,

sonreír constantemente, etcétera. Malvolio se encuentra la carta, supone que es para él e, invadido por los deseos de casarse con Olivia y convertirse en un miembro de la nobleza, jura que cumplirá con los preceptos que contiene, para diversión de los granujas que le han tendido la trampa y gustosamente presencian escondidos la escena.

Sebastian, que aún vive y cree que su hermana Viola pereció en el naufragio, llega mientras tanto a Iliria con Antonio, su amigo y protector desde aquel suceso, quien le acompaña a pesar de ser enemigo de Orsino.

1.3.3. Acto III

El tercer acto comienza con un célebre diálogo entre Feste y Viola (Cesario) lleno de juegos de palabras. Dicho diálogo se produce al llegar Viola a la residencia de Olivia para visitar de nuevo a la dama:

Enter VIOLA, and CLOWN with a tabor.

Vio. Save thee, friend, and thy music: dost thou live by thy tabor?

Clo. No, sir, I live by the church.

Vio. Art thou a churchman?

Clo. No such matter, sir: I do live by the church; for I do live at my house, and my house doth stand by the church.

Vio. So thou mayst say, the king lies by a beggar, if a beggar dwell near him; or, the church stands by thy tabor, if thy tabor stand by the church.

Clo. You have said, sir. To see this age! A sentence is but a cheveril glove to a good wit: how quickly the wrong side may be turned outward!

(III.1.1-15)

Tras semejante demostración de lo resbaladizo del lenguaje, cuyas ambigüedades pueden desembocar en respuestas muy distintas de las previstas, con el consiguiente efecto cómico, Viola (Cesario) se reúne con Olivia, quien le declara su amor. La joven travestida abandona la mansión afirmando que no puede corresponderlo.

Sir Andrew ha observado la atracción que siente Olivia hacia el paje de Orsino y, animado por Sir Toby, decide retar a Viola (Cesario) a un duelo. Entre tanto, Malvolio viste calzas amarillas con jarreteras cruzadas y, al encontrarse con Olivia, la saluda sonriendo constantemente. Como consecuencia, Maria sugiere que se ha vuelto loco y Sir Toby lo retira a un cuarto oscuro donde supuestamente va a recibir tratamiento.

Viola (Cesario) regresa a la residencia de Olivia a petición de la dama y Sir Toby le anuncia el reto, describiendo a Sir Andrew como un feroz combatiente. Entonces llega al lugar Antonio, que se había separado temporalmente de Sebastian debido al riesgo que corría su vida en Iliria. Piensa que quien se encuentra en peligro es Sebastian y no Viola, pero, antes de que pueda hacer nada, los alguaciles de Orsino le arrestan. Pide ayuda a Viola, creyendo que es Sebastian. Ella niega conocerlo y él se siente traicionado por Sebastian. El incidente le da a Viola esperanzas de que su hermano esté vivo.

1.3.4. Acto IV

Sebastian llega y Sir Toby y Sir Andrew lo confunden con el paje de Orsino y la emprenden a palos con él. En pleno altercado, aparece Olivia, quien, al ver a Sebastian, piensa también que es Cesario y le pide matrimonio. El gemelo de Viola no conocía a la noble, pero

acepta gustoso y, por consiguiente, Olivia llama a un sacerdote para que oficie la unión.

Malvolio, mientras, continúa en el cuarto oscuro, donde sufre bromas pesadas de Maria y sus compinches hasta que el grupo le permite que escriba una carta a Olivia en la que le pide su liberación.

1.3.5. Acto V

Olivia recibe la visita de Orsino y Viola (Cesario), con quien está convencida de haber contraído matrimonio.

Orsino enfurece ante el recibimiento dado por su amada a su paje, ya que cree que ambos están desposados. Entonces llega Sebastian. Como consecuencia del reencuentro entre los dos gemelos, sale a la luz que Olivia no había contraído matrimonio con Viola (Cesario), sino con su hermano.

Orsino, al descubrir que Viola (Cesario) es mujer, repara en que la ama y le pide matrimonio. Sir Toby y Maria, por su parte, se han desposado en privado. Y cuando Olivia recibe la carta de Malvolio, queda al descubierto la broma que le han gastado a este, quien, tras recuperar la libertad, se retira airado.

1.4. Problemas textuales

En ausencia de manuscritos autógrafos de las obras de Shakespeare y de una edición completa de estas supervisada por el dramaturgo (véase 1.1), todos los textos shakespearianos de los que se dispone están mediados por otras personas. Los más antiguos son las ediciones en cuarto y en folio. Alrededor de la mitad de las obras de Shakespeare aparecieron individualmente en cuarto durante la vida del dramaturgo. Tras su muerte, se publicaron dos obras más en cuarto y

comenzaron a aparecer los volúmenes colectivos en folio (1623, 1632, etcétera).

Los distintos textos en cuarto y en folio de una misma obra pueden diferir considerablemente, hasta el punto de que algunos editores modernos han imprimido dos o incluso más versiones distintas de una misma obra, como *King Lear* y *Hamlet*. El caso de *Twelfth Night* es más simple, ya que solo existe un texto temprano de la comedia, el del infolio de 1623. Además, este está en general limpio (Wells y Taylor, 1987/1997: 421), lo que reduce adicionalmente los problemas derivados de la inexistencia de una versión original definitiva de la obra.

No obstante, las distintas ediciones modernas de *Twelfth Night* presentan variantes (como la de *fiend/friend*, en III.4.237) cuya existencia ha de tenerse en cuenta en todo análisis de las traducciones de la comedia, a fin de que problemas textuales no distorsionen los resultados.

1.5. Lenguaje

Posiblemente, los aspectos más característicos del rico y variado lenguaje de *Twelfth Night* son: la prosa y el verso, el lenguaje figurado y los juegos de palabras. A continuación, se analizan en este orden, junto con otros recursos expresivos que cerrarán el presente apartado.

1.5.1. *Prosa y verso*

Si bien Benjamin Ifor Evans (1952/1966: 101) considera, como se puso de relieve al comienzo del capítulo, que en *Twelfth Night* Shakespeare dio su expresión definitiva y más perfecta a los principales temas de sus comedias anteriores, no atribuye tal mejora a

grandes avances en el plano lingüístico. A su juicio (1952/1966: 113), hay poco de original en el lenguaje de la obra, lo que no impide que el efecto global de este sea distinto del de todo el teatro anterior del Bardo, y ello gracias a un flamante dominio shakespeariano del *blank verse* como instrumento dramático. Esta forma de verso, sostiene el investigador, une estrecha y cómodamente en la comedia argumento e imágenes.⁴

Acerca de la evolución del verso de Shakespeare, Brian Vickers (1971/1987: 401-406) ha argumentado que, en sus primeras obras, el dramaturgo manipulaba el sentimiento a través de la retórica (desde fuera), de suerte que el verso mostraba esta de una forma rígida, estática; en cambio, en su etapa de madurez, su estilo absorbía las estructuras de la retórica para producir estructuras de sentimiento nuevas de gran expresividad, hasta el punto, advierte Vickers, de que la crítica moderna ha pasado por alto el marco retórico del estilo de esta etapa y analizado directamente el sentimiento. También Russ McDonald (2001: 38) ha puesto de manifiesto, ya en el siglo XXI, la sutilidad de la retórica empleada por Shakespeare en obras maduras como *Twelfth Night*. Mediante un breve estudio, demuestra que la dependencia del dramaturgo de la retórica nunca desaparece y que si en su etapa de madurez las superficies poéticas de sus obras parecen menos formales y artificiales que las de otras obras más tempranas, se

⁴ El *blank verse* es un verso no rimado de diez sílabas que forman un pentámetro yámbico, es decir, un verso de cinco pies en el que cada pie (o parte de varias sílabas con un único acento rítmico) presenta una sílaba no acentuada seguida de una acentuada. Es considerado la forma de verso más cercana a los ritmos del discurso cotidiano inglés y, por consiguiente, una de las más adecuadas para el discurso dramático inglés. Shakespeare se desvía con frecuencia de la definición anterior de pentámetro yámbico en su etapa de madurez, a fin de construir *blank verses* menos rígidos. Para más información sobre el verso shakespeariano, puede consultarse Wright (1988/1991).

debe a un giro desde fórmulas más obvias hacia manipulaciones más sutiles del lenguaje. Este giro obedece, según McDonald, a la internalización por parte del poeta de los principios que subyacen a las figuras, que mantienen todo su vigor aunque las manifestaciones verbales de la retórica sean menos insistentes.

McDonald se refiere asimismo al verso y a la prosa de *Twelfth Night*. El *blank verse*, usado en un 20% de la obra⁵, evoluciona en la producción de Shakespeare de regular a irregular, de rítmicamente sencillo a rítmicamente complejo. Esta evolución, señala el investigador (McDonald, 2001: 89), resume la progresiva complicación temática y tonal detectable entre *The Comedy of Errors* (1594) y *Twelfth Night* (1600-1601). El pentámetro, al crecer en complejidad, potencia la densidad temática. A modo de ejemplo, McDonald menciona que *Hamlet* (1600-1601) es más rica que *Titus Andronicus* (1592) en parte porque el sonido de su verso es más variado y complejo. Esta afirmación es extrapolable a *Twelfth Night*, que, como ya se ha indicado, fue compuesta en la misma época que *Hamlet*.

La alternancia entre verso y prosa también se complica en la etapa de madurez, en la que se hace más frecuente y flexible (McDonald, 2001: 114-115). Por ejemplo, en *Twelfth Night*, los personajes de clase alta ya no tienden tan claramente a hablar en verso: Viola pasa a menudo del verso a la prosa, y Sir Toby Belch y Sir Andrew Aguecheek utilizan siempre este otro medio, que ocupa un 61% de la obra⁶.

⁵ Dato extraído de Wells y Taylor (1987/1997: 96).

⁶ En el teatro de Shakespeare, solo presentan un porcentaje de prosa superior *The Merry Wives of Windsor* (1597-1598) y *Much Ado About Nothing* (1598). Datos extraídos de Wells y Taylor (1987/1997: 96).

En cuanto a la prosa, Vickers (1968) ha demostrado cómo, conforme evoluciona, aumentan notablemente las funciones dramáticas de las diferentes figuras retóricas. Por su parte, McDonald (2001: 134-136) ha enfatizado la mayor complejidad tonal de la prosa de la etapa de madurez y, especialmente, el uso en esta etapa de efectos rítmicos, entre los que el investigador destaca los creados a través de figuras de repetición.

En resumen, el verso y la prosa, y la alternancia entre ambos, del Shakespeare de la época de *Twelfth Night* presentan un grado de complejidad y una variedad notablemente mayores a los de su etapa temprana, así como una retórica más sutil, aspectos todos ellos que cabe prever que dificulten la traducción de *Twelfth Night*. Conviene, además, poner de relieve el significativo porcentaje de verso rimado de la comedia (un 19%, de un total de verso del 39%), dado que la rima puede llegar a considerarse un escollo infranqueable para el traductor, como refleja no solo el que numerosos traductores renuncien a ella, sino también el que estudiosos de Shakespeare como Donner y Pujals abran las puertas a esta renuncia o incluso la recomienden (véase 2.4).

1.5.2. Lenguaje figurado

El lenguaje figurado abunda en *Twelfth Night*, como en otras obras de Shakespeare⁷. Sin embargo, es un aspecto que posiblemente no ha recibido la atención debida.

El primer trabajo que analiza en profundidad las imágenes del Bardo es la monografía *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*

⁷ McDonald (2001: 52) llega a afirmar: «Whatever value we assign it, figurative language is everywhere in Shakespeare's plays».

(1935/1979), cuya autora, la profesora de la University of London Caroline Spurgeon, identifica ciertos patrones en la imaginería de cada obra. De las imágenes de *Twelfth Night* destaca su sutilidad, así como su variedad: «The types of images reflect subtly and accurately the rather peculiar mixture of tones in the play, music, romance, sadness and beauty interwoven with wit, broad comedy and quick-moving snappy dialogue» (Spurgeon, 1935/1979: 268).

También señala (1935/1979: 268-269) que, en la comedia, de un centenar de imágenes, solo catorce pueden llamarse poéticas, pero estas son: particularmente bellas y conocidas (como la de «sweet sound, / That breathes upon a bank of violets, / Stealing and giving odour!», en I.1.5-7; véase el apartado 1.3.1); vivas e inolvidables (por ejemplo, la referencia al pelo de Sir Andrew según la cual «it hangs like flax on a distaff» [I.3.108-109]); o inimitables (tal es el caso, para la autora, de la siguiente advertencia de Fabian a Sir Andrew: «you are now sailed into the north of my lady's opinion; where you will hang like an icicle on a Dutchman's beard» [III.2.27-30]).

Spurgeon (1935/1979: 269) pone asimismo de manifiesto que la obra contiene, aun tratándose de una comedia, una cantidad inusual de imágenes basadas en referencias culturales (dieciséis). Califica estas imágenes de «amusing, quaint, ingenious and witty» y, a modo de ejemplo, cita:

- la declaración de Sir Toby «He's a coward and a coyrill that will not drink to my niece till his brains turn o' the toe like a parish-top» (I.3.42-44);
- sus instrucciones a Sir Andrew de que busque a Cesario «at the corner of the orchard like a bum-bailly» (III.4.193-194);

- la respuesta de Viola a Malvolio de que permanecerá a la puerta de la mansión de Olivia «like a sheriff's post» (I.5.156-157);
- la conocida comparación que hace Maria de las arrugas de Malvolio con «the new map with the augmentation of the Indies» (III.2.85-86);
- la afirmación del bufón «A sentence is but a cheveril glove to a good wit» (III.1.13; véase el apartado 1.3.3); y
- la referencia de Sir Toby a «the bed of Ware» (III.2.51).

En palabras de Spurgeon, estas imágenes y muchas otras también procedentes de la Inglaterra isabelina «give a lightness and brilliance to the play which must have delighted the early audiences, and which keep alive the atmosphere of repartee and topical fun which is one of the characteristics of this sophisticated and delicious comedy» (1935/1979: 269).

El hecho de que muchas de las imágenes de *Twelfth Night* procedan del mundo isabelino puede dificultar la traducción de la obra. Por ejemplo, en «He's a coward and a coostrill that will not drink to my niece till his brains turn o' the toe like a parish-top» (I.3.42-44), el símil se basa en un elemento autóctono de Inglaterra: *parish top*, un trompo de grandes dimensiones que había en las parroquias de la época para diversión de sus habitantes. En el caso de las traducciones al español, dicho elemento es ajeno a la cultura receptora, lo que desaconsejaría una traducción literal sin más (esta resultaría ininteligible) y exigiría al traductor plantearse otras opciones como explicar la referencia cultural o sustituir el elemento cultural original por otro de la CM.

Al trabajo pionero de Spurgeon, siguió el libro *The Development of Shakespeare's Imagery*, de Wolfgang Clemen (1951/1977). Este investigador, a diferencia de Spurgeon (1935/1979), no se detiene en *Twelfth Night*; de hecho, tan solo menciona la comedia en dos ocasiones. Sin embargo, aporta varios datos sobre su lenguaje que son interesantes desde el punto de vista de la traducción. Seguidamente se resumen dichas aportaciones.

En primer lugar, Clemen (1951/1977: 79) señala que las obras shakespearianas que, como *Twelfth Night*, fueron compuestas en la etapa de madurez del Bardo presentan metáforas menos habituales y frecuentes que las de su etapa temprana, como resultado de una ampliación del lenguaje metafórico de Shakespeare. A modo de ejemplo, cita las metáforas de *Twelfth Night* «ungird thy strangeness» (IV.1.16) y «That screws me from my true place in your favour» (V.1.126). Estas no se derivan de campos a los que el dramaturgo recurriera ya en sus primeras obras, como la horticultura.

En segundo lugar, el investigador (1951/1977: 77-78) pone de manifiesto que, en la etapa de madurez, las imágenes aparecen de un modo más natural —en ocasiones, muy sutil— y, con frecuencia, conectadas entre sí. En el siguiente fragmento, puede observarse una sucesión de imágenes asociadas: «Have you not set mine honour at the stake / And baited it with all the unmuzzled thoughts / That tyrannous heart can think?» (III.1.129-131).

Por último, Clemen (1951/1977: 79-80) llama la atención sobre la mezcla sin reparo de lo abstracto y lo concreto y la compresión. Estos dos aspectos, que pueden apreciarse en el ejemplo anterior, suponen que el uso por parte de Shakespeare del lenguaje figurado como instrumento para expresar nociones abstractas —prácticamente

inapreciable en sus primeras obras— no solo creció con el tiempo, sino que, además, cada vez se hizo menos evidente y más compacto. Clemen lo explica como sigue (1951/1977: 79-80):

When Shakespeare in his earlier period expressed abstract issues in figurative language (he rarely does so in the first plays) he illustrated the abstract term by an extra comparison added on. But he soon takes quite another course: he combines the abstract with metaphorical attributes without compunction. Thus a peculiar world is created, in which the concrete is continually mingled with the abstract. [...] *Cloud of dignity* is the result of such a wedding of the abstract element with the concrete. At an earlier period we should have had: *my dignity like a cloud*, or, *my dignity, a cloud*. [...] What would have formerly needed several lines of exposition is here compressed into a few words.

Respecto a los efectos de estas dos últimas características, Clemen señala: «The abruptness of the transitions makes many passages difficult to understand, but, at the same time, a brief passage may thus become more laden with meaning» (1951/1977: 79-80).

Si, como el estudioso indica, ambos aspectos, también destacados por otros autores⁸, dificultan con frecuencia la comprensión, podrían dificultar la labor del traductor. Zaro Vera (2003: 84-88) ha confirmado que la compresión o condensación es un problema de traducción de Shakespeare (véase 2.4).

Parece lógico que las características expuestas en primer y segundo lugar (a saber, la mayor rareza del lenguaje metafórico, la frecuente aparición en cadena de las imágenes y su menor artificialidad) puedan suponer también escollos para el traductor, y lo confirma en parte el hecho de que Donner (1974: 9) y Shurbanov (2004b: 61) hayan

⁸ Hussey (1982: 113), por ejemplo, alude igualmente al carácter compacto de las imágenes del Shakespeare maduro y señala su mayor efecto dramático: «Shakespeare's later images [...] increasingly concentrated expression achieved much greater dramatic import than the expanded images of the early plays».

destacado las cadenas o redes de imágenes como dificultades de traducción de Shakespeare (véase 2.4).

Spurgeon y Clemen han recibido críticas por aislar las imágenes de su contexto dramático, al analizarlas atendiendo principalmente al «vehículo», o imagen que expresa el «tenor» (la idea subyacente)⁹. Por ejemplo, cuando el duque, al referirse a su amor a primera vista por Olivia, afirma: «O, when mine eyes did see Olivia first, / Methought she purged the air of pestilence!» (I.1.19-20), Spurgeon clasifica la metáfora como una imagen relativa a la peste. Foakes (1970) sostiene que el tenor de la imagen es a veces más importante desde el punto de vista dramático que su vehículo, y alienta a análisis de las imágenes dramáticas que tengan en cuenta ambos elementos, así como los efectos visuales y auditivos, la iteración léxica y el contexto histórico y geográfico (1970: 90). La razón es que «the poetic image in a play is set in a context not of words alone, but of words, dramatic situation, interplay of character, stage-effect, and is also placed in a time sequence» (1970: 85-86). Weimann (1974) se muestra totalmente de acuerdo, y advierte: «the [...] method of abstracting the metaphorical vehicle from its referential, expressive, and ultimately its social and historical functions is simply bound to reduce not only the context but also the structure and meaning of Shakespeare's metaphors» (1974: 166). Ambos investigadores reconocen, sin embargo, el valor de los trabajos de Spurgeon y Clemen, que fueron los primeros en mostrar de una forma sistemática la variedad y calidad de las imágenes de Shakespeare.

⁹ Esta terminología es de I. A. Richards (1936). Spurgeon utiliza los términos *subject-matter* y *object-matter*, respectivamente.

Cabe matizar que Spurgeon infravalora la ingente cantidad de imágenes de *Twelfth Night*. Además, su tono adulator recuerda la *bardolatría* que ha acusado la crítica shakespeariana desde principios del siglo XIX. No obstante, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* continúa reimprimiéndose a día de hoy, lo que da fe del reconocimiento generalizado de su valor.

Para finalizar el análisis del variado lenguaje figurado de *Twelfth Night*, conviene mencionar que los símiles y las metáforas no son las únicas figuras que lo componen, aunque probablemente sean las más frecuentes. Metonimia, sinécdoque, ironía e hipérbole son otras figuras con un papel significativo en la comedia.

1.5.3. Juegos de palabras

Como Clemen (1951/1977), Frank Kermode (2000) observa un cambio notable en el lenguaje de Shakespeare hacia el año 1600. De dicho cambio, lo que parece atraer más su atención es lo que él considera la obsesión del Bardo con la idea de dos en uno, de los dobles, de las relaciones entre sustancia y sombra (Kermode, 2000: 70-71). En sus propias palabras (2000: 71):

Just as the verse changed and the vocabulary in general grew more inventive, so th[e] habit of making the examination or exfoliation of a word or a group of words and the doublings of words become central to an entire play. This new richness belongs to the turn of the century, in comedy (*Twelfth Night*), in tragedy (*Hamlet*), and, I think crucially, in "The Phoenix and Turtle".

Esta observación nos lleva a los juegos de palabras. Tal es la relevancia del *wordplay* en *Twelfth Night* que Steve Davies llega a

afirmar: «Take away the puns¹⁰ and there is no *Twelfth Night*. Its rich play of subversive fantasy is founded on double meaning, presenting a study in what the able wordmonger can get away with» (Davies, 1993: 70).

Russ McDonald (2001: 142-148) pone de relieve la importancia de los juegos de palabras para la acción¹¹ y, como previamente habían hecho Terry Eagleton (1986/1995: 34) y Davies (1993: 69), reconoce en Cesario una especie de *visual pun*: «The masculine disguise thus confers a double meaning on the heroine, creating a likeness in difference corresponding to the dual structure of verbal equivocation: she is and is not female» (McDonald, 2001: 147). Pero si Cesario es como un juego de palabras, Feste es un «corrupter of words» (III.1.41). «A sentence is but a cheveril glove to a good wit: how quickly the wrong side may be turned outward!» (III.1.12-15), advierte a Cesario.

¹⁰ La definición de *pun* es escurridiza. El *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* de Penguin define este fenómeno como «A figure of speech which involves a play upon words», y añade: «The Greek term is paronomasia (*q.v.* [*quod vide*, véase]); other names are *calembour*, *clinch*, *quibble* and *carwicket*» (Cuddon, 1977/1999: 711). La definición de *paronomasia* que aparece en ese mismo diccionario es: «A punning play on words which uses similar or identical phonemes for its effect», y va acompañada del siguiente ejemplo, extraído de *Hamlet*: «Little more than kin and less than kind» (1977/1999: 642). Definiciones tan poco esclarecedoras como estas son las que, por lo general, ofrecen las obras de referencia, y el motivo no es otro que la gran dificultad que conlleva definir un concepto tan complejo y variado. El estudioso de la traducción Dirk Delabastita, quien usa *pun* y *wordplay* como sinónimos, proporciona, después de analizar las definiciones y clasificaciones elaboradas a lo largo de la historia, la siguiente definición: «Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meanings*» (1996: 128).

¹¹ Mahood había demostrado alrededor de 50 años antes que, con frecuencia, los juegos de palabras de Shakespeare no solo son significativos para el fragmento en el que aparecen, sino que cumplen también una función dramática más amplia, como la caracterización o la enfatización de una idea importante (Mahood, 1957/1988). El intercambio de juegos de palabras entre Viola y Feste del comienzo del acto III de *Twelfth Night* (véase en 1.3.3) es muestra de ello.

Además de Feste —personaje que pronuncia un cuarto de los juegos de palabras de la comedia (Mahood, 1957/1988: 167)—, son ejemplos de *good wits* que vuelven del revés palabras Maria y Sir Toby Belch; pero también juegan con el lenguaje la propia Viola, Olivia y Fabian. De este modo, y como insiste Kermode (2000), en la obra nada es lo que parece ser, ni en el plano dramático, ni en el lingüístico, donde las palabras resultan poco fiables y son susceptibles de ser distorsionadas: «words are very rascals [...] words are grown so false» (III.1.24 y III.1.28), afirma también Feste.

La dificultad de traducción de los abundantes juegos de palabras de *Twelfth Night* comienza por la dificultad de identificarlos. Como indica Blake (1983: 26), los malapropismos¹² son más fáciles de identificar que los juegos basados en las similitudes fónicas de dos palabras de distinto significado o en la coexistencia en una sola palabra de dos significados distintos —*homophonic puns* y *semantic puns*, respectivamente, en terminología del autor—¹³; ahora bien, son

¹² Un malapropismo es la deformación involuntaria de una palabra o el mal uso de una palabra por confusión con otra fonéticamente parecida. El término *malapropismo* como traducción de *malapropism* es recogido por Fernando Lázaro Carreter en su *Diccionario de términos filológicos* (1953/1987). Carreter lo define como «la deformación y mal uso de palabras extranjeras» (1953/1987: 270), pero el vocablo también se aplica a términos no extranjeros. El DRAE aún no registra esta voz.

¹³ Blake (1983: 25-26) explica que los *homophonic puns* y los *semantic puns* de Shakespeare emplean por lo general vocabulario inglés bien autóctono o bien importado mucho tiempo atrás, y que este vocabulario ha cambiado considerablemente a lo largo de los siglos tanto de forma como de significado. En cambio, señala, los malapropismos suelen hacer uso de vocabulario de mayor erudición, más susceptible de ser malinterpretado por las personas menos formadas, y este vocabulario en la época isabelina era con frecuencia de importación reciente, a menudo latino, y a lo largo de los siglos apenas se ha visto modificado, de modo que su alteración puede ser fácilmente detectada por un público moderno.

precisamente los juegos menos frecuentes en *Twelfth Night*, al menos de los tres tipos de juegos que distingue Blake. Esto podría deberse a su carácter menos sutil.

La particular dificultad de identificación de los juegos de palabras que más abundan en *Twelfth Night* puede tener importantes consecuencias, como se desprende del siguiente comentario de Blake sobre los montajes teatrales de obras de Shakespeare (1983: 26):

Malapropism partakes to some extent of the nature of slapstick [...] whereas punning and other forms of wordplay are more subtle. The former is played for laughs in modern productions, but the latter may be ignored. Hence Shakespeare may be understood today by some more as a comic slapstick writer than as a dramatist of wit. It is the latter which would have made most impression on his contemporaries.

Si en los montajes contemporáneos en lengua original la dificultad para identificar los *puns* puede afectar a la percepción de las obras por parte del público, parece lógico que el caso de las traducciones a otras lenguas (y los montajes en estas) sea similar.

Una vez identificados los juegos de palabras, su traducción se hace especialmente compleja en determinadas circunstancias. Walter Nash (2001: 80-81), quien coincide con Blake (1983: 25-26) en la distinción de dos tipos de *puns* —los basados en la homofonía y los basados en la homonimia—, apunta a una de estas circunstancias: la aparición en grupos, como el del diálogo entre Viola y Feste que da comienzo al tercer acto de *Twelfth Night*, una especie de combate verbal entre ambos personajes (véase 1.3.3). Me permito en este punto anticiparme al apartado 3.7, dedicado a la vida y obra de José María Valverde, para citar un comentario pertinente de este traductor de *Twelfth Night*,

acerca de las cadenas de juegos de palabras de Shakespeare (Valverde, 1964: 1):

Debo confesar que la mayor dificultad que encuentro al traducir [Shakespeare] es la de los juegos de palabras (frecuentes y casi siempre indecentes, por añadidura). No cabía apelar a la cómoda nota al pie «Juego de palabras intraducible», ni menos aún al corte o al circunloquio: a veces un par de páginas se dedica a toda una cadena de retruécanos sobre dos o tres motivos enlazados.

Otra circunstancia que aumenta la dificultad de traducción de los juegos de palabras es el hecho de que lleven imágenes integradas. En el primer encuentro entre Viola y Olivia, cuando la primera, disfrazada de Cesario, solicita poder transmitir a la segunda en privado las intenciones de su amo, ambas entablan el siguiente diálogo:

Ol. Give us the place alone: we will hear this divinity. [*Exeunt Maria and Attendants.*] Now, sir, what is your text?

Vio. Most sweet lady,—

Ol. A comfortable doctrine, and much may be said of it. Where lies your text?

Vio. In Orsino's bosom.

Ol. In his bosom! In what chapter of his bosom?

Vio. To answer by the method, in the first of his heart.

Ol. O, I have read it: it is heresy. Have you no more to say?

(1.5.235-247)

Como ha puesto de relieve McDonald (2001: 145), Olivia y Viola juegan ingeniosamente con las metáforas de su interlocutora

respectiva adoptando y extendiendo lenguaje figurado que expresa cumplidos amorosos en términos de las Sagradas Escrituras.

Respecto a la traducción de juegos con el lenguaje que incorporan imágenes, Michel Grivelet (1963: 74) advierte:

Where commonplace punning is concerned, no great harm is done if [the translator] merely attempts a lame equivalent, or gives up the attempt with the usual 'Jeu de mots intraduisible en français'. [...] But it is quite another thing when the ironies of word-contamination combine with pregnant imagery.

Las imágenes pueden, además, ser de tipo obsceno. La indecencia es una tercera circunstancia que podría complicar la traducción de los juegos de palabras, como sugiere la cita anterior de Valverde (1964). Obsérvese el siguiente ejemplo: «*Mal.* By my life, this is my lady's hand: these be her very C's, her U's and her T's; and thus makes she her great P's. It is, in contempt of question, her hand» (II.5.95-98). Malvolio articula dos dobles sentidos, con toda probabilidad sin ser consciente de ello. El sentido secundario del primer doble sentido es sexual: la palabra *cut*, presente en «her very C's, her U's and her T's», es un término argótico inglés para los genitales femeninos. El sentido secundario del segundo doble sentido es 'orinar', acción que evoca «P's».

Sobre la frecuencia relativa con la que aparecen obscenidades en *Twelfth Night* existen discrepancias. En su pionero y valorado trabajo *Shakespeare's Bawdy*, Eric Partridge (1947/1994: 57) considera esta comedia la más «limpia» a excepción de *A Midsummer Night's Dream*, ello después de haber situado a las comedias en general entre el grupo de obras más «puras» en términos sexuales (las históricas, excluyendo las escenas de Falstaff) y el de obras menos decorosas en ese mismo

sentido (las tragicomedias, si se incluye *All's Well That Ends Well*, y las tragedias). Sin embargo, en 1968, Partridge incluye en su libro una nota en la que explica que el antropólogo Jonathan Benthall le ha solicitado que modifique su valoración de *Twelfth Night*, ya que considera, por un lado, que los diálogos de Sir Toby y Sir Andrew muestran de manera inequívoca que la sexualidad de estos personajes no está claramente definida, y, por otro lado, que la canción de cierre de Feste tiene poco sentido a menos que resuma la experiencia vital del bufón en el plano sexual.

El libro de Partridge contiene un glosario de expresiones indecentes de Shakespeare, al igual que los estudios posteriores sobre el mismo tema de E. A. M. Colman (1974) y Frankie Rubinstein (1984/1989). Este último estudio se centra exclusivamente en los *puns*, en lugar de abarcar cualquier tipo de expresión obscena, y ha sido criticado por errar por exceso (véase Stanley Wells, 1968/1994: ix).¹⁴

1.5.4. Otros recursos expresivos

Aparte de la prosa y el verso, las imágenes y los juegos de palabras, destacan en el lenguaje de *Twelfth Night*: la antítesis y la paradoja;

¹⁴ Otras recopilaciones existentes de juegos de palabras de Shakespeare son las de Kökeritz (1953/1974), quien recoge más de 300 juegos de palabras basados en la homofonía, y West (1998), quien recopila más de 600 juegos de palabras semánticos caracterizados por lo inesperado del sentido secundario, que causa un mayor efecto de sorpresa (y deleite). Ambos trabajos incluyen gran cantidad de juegos no identificados anteriormente y excluyen otros registrados en las ediciones modernas de las obras de Shakespeare o en otras publicaciones pero que las autoras encontraron cuestionables. Por otro lado, el célebre libro de Mahood *Shakespeare's Wordplay* (1957/1988), Nash (2001), y publicaciones sobre el lenguaje de Shakespeare en general como McDonald (2001) y el clásico *Shakespeare's Use of the Arts of Language*, de S. Miriam Joseph (1947/2005), citan igualmente juegos de palabras de *Twelfth Night* (y otras obras de Shakespeare), si bien en menor número.

diversas figuras de repetición, como el políptoton o la antanáclasis¹⁵; y las palabras tomadas de otras lenguas (latinismos y vocablos españoles, italianos y franceses). Todos estos recursos expresivos, como los anteriores, se entremezclan en la comedia con referencias culturales, proverbios, juramentos, insultos y lenguaje afectado, dando lugar a una diversidad lingüística que es acentuada por la alternancia entre el *thou* y el *you* —su variante formal—, el empleo de coloquialismos y de neologismos y la alusión a una amplia variedad de dominios cognitivos (el náutico, militar, jurídico, rural, astrológico, teológico, teatral y de la esgrima).

El estudioso y traductor de Shakespeare Ángel Luis Pujante ha subrayado en diversas ocasiones la variedad de estilos de las obras de Shakespeare como una de sus mayores dificultades de traducción (Pujante, 1989, 1995, 2006) (véanse 2.3.2 y 3.12).

1.6. Crítica literaria

Twelfth Night parece haber atraído la atención de los críticos desde el momento en el que comenzó a representarse, a principios del siglo XVII. La crítica literaria en torno a la obra se extiende, por tanto, durante más de cuatrocientos años. En las siguientes páginas resumo las principales aportaciones hasta la fecha, que he agrupado en tres apartados según el periodo en el que se produjeron: primeras aportaciones; enfoques de mediados del siglo XX; y nuevas corrientes. Este último apartado se encuentra a su vez dividido en tres subapartados temáticos: enfoque sociopolítico; enfoque sexual; y enfoque psicoanalítico.

¹⁵ Ambas consisten en la repetición de una palabra, pero en el primer caso se repite con una función sintáctica o forma flexiva diferentes y en el segundo, con un sentido distinto.

1.6.1. Primeras aportaciones

La primera alusión a *Twelfth Night* que se conserva es la primera referencia existente a una representación de la obra y data del 2 de febrero de 1602, tan solo uno o dos años después de la fecha en la que se cree que fue compuesta. John Manningham, quien en aquel entonces se encontraba en el cuarto curso de sus estudios de Derecho en el Middle Temple, una de las Inns of Court de Londres, introdujo en su diario la siguiente entrada (reimpresa en Palmer, 1985: 25¹⁶):

At our feast wee had a play called ‘Twelve Night, or What you Will’, much like the Commedy of Errores, or Menechmi in Plautus, but most like and neere to that in Italian called *Inganni*. A good practise in it to make the Steward beleeve his Lady widdowe was in love with him, by counterfeyting a letter as from his Lady in generall termes, telling him what shee liked best in him, and prescribing his gesture in smiling, his apparaile, &c., and then when he came to practise making him beleeve they tooke him to be mad.

Manningham no solo indica las principales fuentes de inspiración de Shakespeare (las comedias *Gl'ingannati* —posiblemente confundió su título—, *Menaechmi* de Plauto y *The Comedy of Errors* del propio Shakespeare¹⁷), sino que además emite un juicio favorable acerca de la trama de Malvolio.

Este personaje parece ser el que más atrajo la atención durante el siglo XVII, periodo en el que las menciones de la obra no van más allá de breves comentarios superficiales, como se podrá observar seguidamente.

En 1640, cinco años después del fallecimiento del poeta y traductor Leonard Digges (1588-1635), se publicó uno de sus poemas

¹⁶ D. J. Palmer, antiguo catedrático de Literatura Inglesa de la University of Manchester (Reino Unido), publicó en 1985 una de las colecciones más conocidas de comentarios y artículos críticos sobre *Twelfth Night*. En este apartado y el siguiente, se aludirá con frecuencia a dicha colección.

¹⁷ Véase el apartado 1.2, «Fuentes de la obra», para más información.

en los versos laudatorios que introducían la colección de poesía shakespeariana del editor John Benson¹⁸. Dicho poema (reimpreso en Palmer, 1985: 25) dejaba constancia de la popularidad de Malvolio en el siguiente pareado: «The Cockpit Galleries, Boxes, all are full / To hear Malvolio that cross-gartered Gull».

Por otra parte, el ejemplar de Carlos I de Inglaterra del segundo infolio de las obras de Shakespeare (1632) tiene anotado, junto al título de *Twelfth Night*, «Malvolio». Esta anotación, al igual que las demás que presenta el volumen («Benedick and Beatrice» junto al título de *Much Ado About Nothing*, «Rosalind» junto al de *As You Like It*, etcétera), fue realizada por el propio rey (Birrell, 1987: 44-45). A menudo se ha sugerido que el monarca apuntó los nombres de los personajes que le parecían más importantes o le habían gustado más. Sin embargo, sus anotaciones en otros volúmenes parecen indicar que su intención era corregir o mejorar los textos del Bardo, en el caso de *Twelfth Night* sustituyendo un título vago por otro más práctico que tal vez refleje los intereses morales del rey (cf. Birrell, 1987: 44-45). Respaldan esta hipótesis diversas correcciones realizadas en el segundo infolio. Por ejemplo, la sustitución de «*Duk.*» por «*Clo.*» en la segunda columna de la página 262 (Berens, 2003: § 6), cuando Feste replica a Orsino: «Now, the melancholy god protect thee; and the tailor make thy doublet of changeable taffeta, for thy mind [...]» (II.4.75-77), intervención asignada incorrectamente al duque en el infolio (véase la figura 1.1).

Una última mención de *Twelfth Night* en el siglo XVII, que a diferencia de las anteriores no elogia el trabajo de Shakespeare ni se centra en el mayordomo de Olivia, es la que hace el diarista Samuel

¹⁸ Shakespeare, W. (1640). *Poems*. Londres: John Benson.

Pepys en la entrada de su diario que corresponde al 6 de enero de 1663 (reimpresión en Palmer, 1985: 25): «To the Duke's house, and there saw Twelfth-Night acted well, though it be but a silly play, and not relating at all to the name or day». Pepys asistió a tres representaciones distintas de la comedia entre 1661 y 1669, ninguna de las cuales alabó. Este desapego entronca con la falta de interés por *Twelfth Night* que se registró de manera generalizada a finales del siglo XVII, cuyo origen se encuentra posiblemente en la naturaleza romántica de la obra, poco acorde con los gustos del periodo.

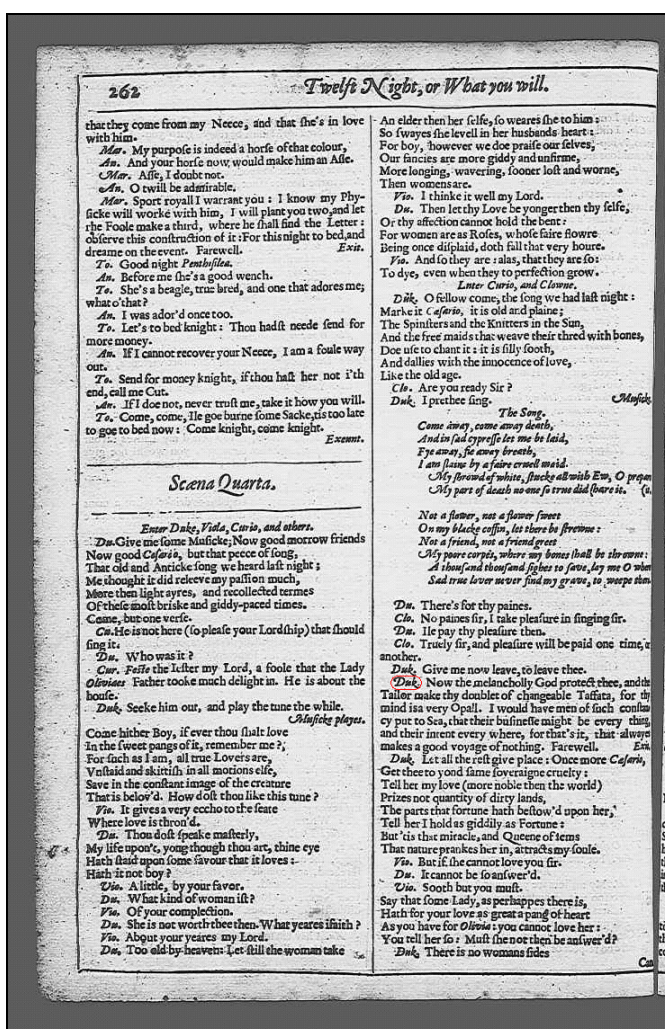


FIG. 1.1. Página 262 del segundo infolio
(Fuente: State Library of New South Wales, 2002)

En el siglo XVIII, la suerte de la comedia cambió. No solo se convirtió en una de las preferidas de la escena londinense, sino que además comenzó a generar una labor crítica continuada que a día de hoy sigue vigente y cuyos principales centros de atención fueron hasta bien entrado el siglo XX los personajes y la enseñanza moral. Impulsó la nueva tendencia el célebre Samuel Johnson, quien en su edición de las obras de Shakespeare¹⁹ incluyó una nota que, además de elogiar *Twelfth Night* («This play is in the graver part elegant and easy, and in some of the lighter scenes exquisitely humorous»), evaluaba algunos de sus personajes —en especial, Malvolio— desde el punto de vista de los valores morales (nota crítica reimpressa en Palmer, 1985: 29):

Ague-cheek is drawn with great propriety, but his character is, in a great measure, that of natural fatuity, and is therefore not the proper prey of a satirist. The soliloquy of *Malvolio* is truly comick ; he is betrayed to ridicule merely by his pride. The marriage of *Olivia*, and the succeeding perplexity, though well enough contrived to divert on the stage, wants credibility, and fails to produce the proper instruction required in the drama, as it exhibits no just picture of life.

William Hazlitt sigue a Johnson a principios del siglo XIX con su libro *Characters of Shakespear's Plays* (1817)²⁰. Para este crítico y ensayista inglés, *Twelfth Night* es considerada justamente una de las comedias más agradables de Shakespeare, por las siguientes razones (comentario reimpresso en Palmer, 1985: 29):

It is full of sweetness and pleasantry. It is perhaps too good-natured for comedy. It has little satire, and no spleen. It aims at the ludicrous rather than the ridiculous. It makes us laugh at the follies of mankind, not despise them, and still less bear any ill-will towards them.

¹⁹ Shakespeare, W. (1765). *The Plays of William Shakespeare*. Londres: Samuel Johnson.

²⁰ Hazlitt, W. (1817). *Characters of Shakespear's Plays*. Londres: C. H. Reynell.

Como Johnson, Hazlitt se detiene en los personajes de la obra, de los que realiza una evaluación con también cierto trasfondo moral, basada en los sentimientos que cada personaje despierta en el público (reimpresa en Palmer, 1985: 31-32):

The great and secret charm of *Twelfth Night* is the character of Viola. Much as we like catches and cakes and ale, there is something that we like better. We have a friendship for Sir Toby; we patronise Sir Andrew; we have an understanding with the Clown, a sneaking kindness for Maria and her rogueries; we feel a regard for Malvolio, and sympathise with his gravity, his smiles, his cross garters, his yellow stockings, and imprisonment in the stocks. But there is something that excites in us a stronger feeling than all this – it is Viola’s confession of her love.

La gran diferencia entre ambos críticos es que Hazlitt, como se ha podido comprobar, destaca a Viola, en lugar de a Malvolio.

Todavía en el primer cuarto del siglo XIX, el también crítico y ensayista Charles Lamb vuelve a centrar la atención en Malvolio, si bien sostiene que el papel de este personaje ha sido con frecuencia mal entendido. Lo que sigue es un extracto de su artículo «On Some of the Old Actors», recogido en su colección de artículos *Elia* (1823)²¹ y reimpreso íntegramente en Palmer (1985) (Palmer, 1985: 39):

Malvolio is not essentially ludicrous. He becomes comic but by accident. He is cold, austere, repelling; but dignified, consistent [...] his pride, or his gravity, (call it which you will) is inherent, and native to the man, not mock or affected, which latter only are the fit objects to excite laughter. His quality is at the best unlovely, but neither buffoon nor contemptible. His bearing is lofty, a little above his station, but probably not much above his deserts. We see no reason why he should not have been brave, honorable, accomplished. [...] Even in his abused state of chains and darkness, a sort of greatness seems never to desert him.

El énfasis de Lamb en la integridad del mayordomo influyó en representaciones posteriores. Tal vez el ejemplo más evidente sea el de la producción de Henry Irving (1884), en la que el mismo Irving, lejos

²¹ Lamb, C. (1823). *Elia. Essays Which Have Appeared Under That Signature in the London Magazine*. Londres: Taylor and Hessey.

de realizar una interpretación cómica de Malvolio, subrayó los matices trágicos del personaje atribuyéndole una dignidad innata que añadía patetismo a su humillación²².

Posiblemente el crítico cuyo nombre se asocia más al estudio de los personajes de Shakespeare sea Andrew Cecil Bradley (1851-1935), académico inglés que los analizó como si fuesen auténticos seres humanos. Este enfoque ha sido duramente criticado, en particular por la poca atención que presta al contexto en el que las obras fueron creadas (premisas culturales e intelectuales de la época, situación del teatro, convenciones dramáticas y poéticas, etcétera), pero lo cierto es que el trabajo de Bradley, recogido en su libro *Shakespearean Tragedy* (1904), es uno de los más influyentes sobre crítica shakespeariana. Bradley fue profesor de Literatura y Poesía en las universidades británicas de Liverpool, Glasgow y Oxford. *Shakespearean Tragedy* se publicó mientras trabajaba como catedrático de Poesía en esta última universidad, poco antes de su jubilación. El volumen, que se ha reimprimido en alrededor de una treintena de ocasiones, la última hace varios años²³, reúne un conjunto de conferencias dadas por el estudioso durante su trayectoria académica. La mayor contribución de Bradley a la crítica en torno a *Twelfth Night* es el traslado de la atención al bufón. En la conferencia «Feste the Jester» (1916; reimpressa en Palmer, 1985: 63-71), el investigador describe al personaje —«our wise, happy, melodious fool» en sus propias palabras (Palmer, 1985: 66)— como alguien dedicado de lleno a su profesión hacia

²² Para más información, véase el apartado 1.7, dedicado a las representaciones de *Twelfth Night*.

²³ Bradley, A. C. (1904/2007). *Shakespearean Tragedy*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

quien el resto de los personajes, incluida su ama, muestra poca o nula sensibilidad, y que, sin embargo, tiene una actitud sensata y realista ante lo absurdo de Iliria. Bradley destaca la agilidad con la que discurren su imaginación y su ingenio, y resalta, además, su agudeza y su sabiduría, su júbilo, su música, y su lenguaje, vivo y lleno de juegos de palabras pero libre de obscenidades. A juicio de este crítico, su nombre indica el interés de *Twelfth Night* por la fiesta, y sus canciones y ocurrencias expresan los temas de la obra, en la que el bufón está siempre presente, tanto en la trama principal, de índole amorosa, como en la secundaria, de naturaleza cómica.

La crítica posterior en torno a Feste es menos sentimental y más compleja, y suele partir de un análisis de los personajes basado en su contemplación como creaciones ficticias de obras dramáticas. No obstante, la influencia de Bradley en la crítica shakespeariana sigue siendo evidente a más de un siglo de la publicación de su libro y cuatro decenios de que apareciera el volumen *A. C. Bradley and His Influence in Twentieth-Century Shakespeare Criticism* (1972), de Katherine Cooke. Así lo reflejan artículos recientes como «The Perishable Body of the Unpoetic: A. C. Bradley Performs *Othello*», de Mark Gauntlett (2002), y «From Bradley to Cultural Materialism», de Alan Sinfield (2006).

Otro trabajo crítico bastante influyente es el ya citado *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (1935), con el que Caroline Spurgeon (1869-1942) incorporó una nueva área de interés a la crítica en torno a *Twelfth Night*: el estudio de su lenguaje figurado (véase 1.5.2).

1.6.2. Enfoques de mediados del siglo XX

En torno a 1950, se empiezan a dejar de contemplar las comedias como un feliz medio de escape para multitudes. No obstante, dos investigadores destacados mantienen el punto de vista tradicional. Son John Leslie Hotson y John Dover Wilson, quienes publican, respectivamente, *The First Night of Twelfth Night* (1954)²⁴ y *Shakespeare's Happy Comedies* (1962). Hotson es conocido sobre todo por defender que *Twelfth Night* fue escrita para ser representada en la corte isabelina el día 6 de enero de 1601 (es decir, en Epifanía, o *Twelfth Day*). Todo comentario sobre tal hipótesis queda fuera del alcance del presente apartado y se reservará para 1.7 («Representaciones teatrales»). Sin embargo, estimo conveniente reproducir aquí las primeras líneas del volumen de Hotson, ya que reflejan de forma clara el centro de atención del enfoque en el que están enmarcadas: «Is there anywhere a more delightful comedy than *Twelfth Night*? The cheerful gale of popular favour has sent it down the centuries full-sailed, on a sea of music and laughter» (Hotson, 1954: 11).

Entre los nuevos puntos de vista desde los cuales otros críticos comienzan a examinar las comedias, se encuentra el del *leitmotiv*, o tema central de la obra. A este enfoque, que caracterizó la década de los 50, se dedica el resto del apartado. Para Mahood (1979), representa una reacción saludable y necesaria ante el mero deleite placentero: «Shakespeare had to be shown to have something to say» (1979: 3). En opinión de la investigadora, Cesar Lombardi Barber marcó un punto de inflexión en la crítica acerca de las comedias de Shakespeare

²⁴ Véanse los datos de la publicación en las «Referencias bibliográficas».

con su libro *Shakespeare's Festive Comedy* (1959)²⁵ debido a que reconoció que una obra de teatro es algo más que un conjunto de actores interpretando un texto en un escenario, que constituye un acontecimiento compartido en el tiempo por los actores y el público (Mahood, 1979: 3).

Shakespeare's Festive Comedy es con toda probabilidad el libro más influyente sobre las obras cómicas del Bardo de los últimos cincuenta años. Barber se había formado en acercamientos antropológicos a la literatura y no tenía en gran estima el trabajo de los críticos del siglo XIX y de principios del siglo XX, que estaba centrado, como reflejan las páginas anteriores, en los personajes y la enseñanza moral: «The criticism of the nineteenth century and after was particularly helpless, concerned as it was chiefly with character and story and moral quality. Recent criticism, concerned in a variety of ways with structure, has had much more to say» (Barber, 1959: 4). Con una clara preferencia por las perspectivas relacionadas con los rituales y los mitos sociales, en su libro el investigador asocia las «comedias festivas»²⁶ a las costumbres de la época isabelina. Su objetivo es descubrir la forma y el significado de las obras, y a tal fin explora la manera en la que «the social form of Elizabethan holidays contributed to the dramatic form of festive comedy» (1959: 4). Asegura que relacionar las comedias festivas con las fiestas isabelinas ha sido la forma más eficaz de

²⁵ Véanse los datos de la publicación en las «Referencias bibliográficas».

²⁶ En el primer capítulo del volumen, Barber hace la siguiente aclaración con respecto a cómo utiliza el adjetivo *festive*: «“Festive” is usually an adjective for an atmosphere, and the word describes the atmosphere of Shakespeare’s comedy from *Love’s Labour’s Lost* and *A Midsummer Night’s Dream* through *Henry IV* and *Twelfth Night*. But in exploring this work, “festive” can also be a term for structure. I shall be trying to describe structure to get at the way this comedy organizes experience» (1959: 4).

describir su naturaleza, y, tras analizar los cinco primeros dramas de los que se ocupa, concluye (1959: 248):

Each of the festive comedies tends to focus on a particular kind of folly that is released along with love—witty masquerade in *Love's Labour's Lost*, delusive fantasy in *A Midsummer Night's Dream*, romance in *As You Like It*, and, in *The Merchant of Venice*, prodigality balanced against usury. *Twelfth Night* deals with the sort of folly which the title points to, the folly of misrule.

Para el autor, la obra que centra el presente capítulo muestra «the liberties which gentlemen take [...] in the pursuit of pleasure and love» (1959: 248), y en semejante exhibición del uso y abuso de la libertad social quedan reflejados los ideales renacentistas de la cortesía y el decoro: los personajes hablan constantemente de los buenos modales; Viola desempeña satisfactoriamente su papel de paje gracias a su cortesía; Malvolio, en cambio, al carecer de esta cualidad y desear violar el decoro (casarse con Olivia para pertenecer a la nobleza y saborear el poder), sale mal parado; etcétera. Barber opina que cada una de las comedias festivas de Shakespeare sigue conmoviendo al público con su propia unidad dramática.

Muriel Clara Bradbrook (1909-1993), catedrática de Inglés de la University of Cambridge (Reino Unido) que dedicó buena parte de su vida al estudio de Shakespeare y la época isabelina, también alude a la unidad en el diseño de *Twelfth Night*, tal vez por influencia de Barber, cuyo libro reseñó poco después de su publicación²⁷. Para esta investigadora, la obra del Bardo era producto de las presiones económicas, sociales y teatrales de su época. En cuanto a *Twelfth Night*, la considera una comedia completa y equilibrada «between the world

²⁷ Bradbrook, M. C. (1959). Review of *Shakespeare's Festive Comedy*, by C. L. Barber [reseña de libro]. *Renaissance News*, 12(3), 209-210.

of revels and the January cold» (Bradbrook, 1969²⁸; reimpresso íntegramente en Palmer, 1985: 240). Bradbrook profundiza en el papel de Feste. Relaciona al bufón con otros personajes grotescos del teatro isabelino y defiende que su particular sentido del humor está condicionado por las cualidades interpretativas de Robert Armin, actor que se incorporó a la compañía de Shakespeare —The Lord Chamberlain's Men— en 1599 para sustituir al también actor Will Kempe, quien la había abandonado. Kempe desempeñaba los papeles cómicos de Peter y Dogberry en *Romeo and Juliet* y *Much Ado About Nothing*, respectivamente. Armin fue el primer actor que interpretó a Feste, un bufón sabio, erudito, a diferencia de sus predecesores. El sustituto de Kempe habría movido a Shakespeare a crear personajes hilarantes cuyos guiones estuvieran entrelazados con los de los protagonistas y con los sentimientos imperantes en las obras: Feste, Touchstone en *As You Like It*, el enterrador de *Hamlet* y el bufón de *King Lear*.

1.6.3. Nuevas corrientes

La crítica más reciente, si bien ha estado influida por el trabajo de Barber, identifica cierta fragmentación en las comedias, que considera obras problemáticas pendientes de resolución en lo que respecta a diversos aspectos de índole principalmente sociopolítica, sexual y psicológica. A continuación exploraré los principales enfoques, cuyo común denominador es posiblemente su rechazo a los análisis centrados en los personajes.

²⁸ Bradbrook, M. C. (1969). Robert Armin and *Twelfth Night*. En M. C. Bradbrook, *Shakespeare the Craftsman* (The Clark Lectures, 1968; cap. 4). Londres: Chatto & Windus.

1.6.3.1. ENFOQUE SOCIOPOLÍTICO

Aunque *Twelfth Night* no es una obra con un fuerte contenido político o social, son varios los investigadores que han llamado la atención sobre aspectos de esta naturaleza. Por ejemplo, Elliot Krieger destaca en su estudio marxista de las comedias de Shakespeare la importancia en la obra de las clases sociales, un asunto que, en su opinión, Barber había esquivado con destreza (Krieger, 1979: 100). Antiguo profesor de Inglés y Shakespeare de la University of Massachusetts (Boston, EE. UU.), Krieger argumenta que «a ruling-class ideology operates within the play» (1979: 123). A su parecer, dicha ideología explica la respuesta tan distinta que reciben el egoísmo de Malvolio y el narcisismo de Orsino (1979: 122)²⁹, y queda reflejada en la expresión del mayordomo «all is fortune»: esta revela el intento ideológico de ocultar (sobre todo a los sirvientes) que la «naturaleza»³⁰ o posición social no viene determinada por la buena o mala fortuna sino por las personas, quienes pueden lograr que se produzcan cambios en el orden establecido (1979: 130). A juicio del investigador, el cierre festivo de la comedia es ante todo un triunfo conseguido mediante la restauración del orden jerárquico tradicional.

El análisis efectuado por Krieger de *Twelfth Night* fue reimprimido en los años 90 en una colección de artículos críticos que sucedió al volumen editado por D. J. Palmer al que se ha aludido reiteradamente en 1.6.1 y 1.6.2 (véase la nota 16 del presente capítulo). Este volumen se había publicado en la Casebook Series de Macmillan. La nueva colección, dedicada a estudios contemporáneos, se publicó en 1996 en

²⁹ «Only a privileged social class has access to the morality of indulgence» (Krieger, 1979: 100).

³⁰ *Nature* en el sentido que la clase dominante le otorga al término para justificar su exención del deber de trabajar y la subordinación de otras clases sociales.

la New Casebooks Series de la misma editorial, y fue editada por R. S. White, catedrático de Inglés de la University of Western Australia (Australia).³¹

Michael D. Bristol, también catedrático de Inglés, en la Université de Montréal (Canadá), es otro de los críticos que podría encuadrarse en el enfoque sociopolítico y está presente en la colección de White. En su artículo «The Festive Agon: The Politics of Carnival» (1996), sostiene que el teatro no es solo una forma de arte, sino también una institución social, «a privileged site for the celebration and critique of the needs and concerns of the *polis*» (Bristol, 1996: 72). El estudioso parte del concepto de carnaval de Mijaíl Bajtín: un ambiente de desorden colectivo que, como el «Grand Mechanism» de Jan Kott³², no es necesariamente pernicioso. El teatro sería una representación dramática de dicho ambiente. La crítica negativa de tal representación desmitifica al poder, lo destrona, junto con la ideología que lo justifica y la tendencia de las élites a introducir nuevas formas de dominación; y su crítica positiva celebra las tradiciones colectivas que vive la gente común y corriente y expresa la capacidad de la cultura popular para resistir a la penetración y al control ejercidos por la estructura de poder (1996: 73). En lo que respecta a *Twelfth Night*, el catedrático sugiere que la obra representa la lucha entre lo carnavalesco y la

³¹ Véanse en las «Referencias bibliográficas» los datos de la publicación, a la que aludiré con frecuencia en este y los siguientes apartados de crítica moderna.

³² El director teatral Jan Kott introdujo en su libro *Shakespeare Our Contemporary* (1966) el conocido concepto de Grand Mechanism, según el cual en las obras de Shakespeare la historia está regida no por la mano de Dios, como defendía la crítica conservadora del pasado, sino por la lucha por el poder de las personas, un mecanismo implacable «stripped of all mythology» (Kott, 1966: 8). Tanto Kott como Bajtín son citados con frecuencia por la crítica para respaldar sus interpretaciones políticas de las obras de Shakespeare.

Cuaresma: «The festive agon is fully played out in *Twelfth Night*, as Carnival misrule in the persons of Toby and his companions — the gull, the clown and the mischievous servant — contends with Lent in the person of Malvolio» (1996: 78). Tales contendientes se disputan la sucesión política, que, según Bristol, ni en la comedia ni en la vida real está decidida: «The battle of angry Carnival and sullen, vindictive Lent is not concluded in the represented world of Illyria, nor is it even concluded in the world offstage» (1996: 80).

Michael Mangan, catedrático de Drama en la University of Exeter (Reino Unido), afirma, sin embargo, en su libro ya citado *A Preface to Shakespeare's Comedies 1594-1603*: «it is the forces of revelry which prevail, and Malvolio who is imprisoned, ridiculed and tormented» (1996: 238). Mangan relaciona *Twelfth Night* con la Inglaterra de principios del siglo XVII, cuyas tensiones económicas y sociales se derivaban en parte del traslado del poder a las crecientes clases medias, desde una establecida pero decadente nobleza cuya influencia se basaba en las tierras y la tradición. Las clases medias estaban influidas por el pensamiento puritano y eran el sector de la sociedad que más se beneficiaría de la emergente economía capitalista. Por tanto, el investigador sugiere que no es de extrañar que algunos directores se sientan tentados a representar a Malvolio como el estereotipo de persona puritana y a Sir Toby como el modelo popular de figura monárquica seguidora de Carlos I de Inglaterra —de aire aristocrático y disoluto— (1996: 238-239):

The confrontation between Carnival and Lent might [...] be seen as a confrontation between the old order and the new, with Sir Toby representing the traditional values of an already-sentimentalized 'Merry England' which is being challenged by the likes of the socially ambitious Malvolio. Since, historically, this was a tension which finally erupted in civil war, it gives a sinister power to Malvolio's final line in the play.

Humiliated and enraged he exits, vowing 'I'll be revenged on the whole pack of you' (V, I, l. 374). That revenge was forty years brewing and when it came it brought with it Oliver Cromwell.

La venganza de Malvolio al ser derrotado Carlos I y proclamada la república de Cromwell tras la guerra civil que se inició en 1642 había sido sugerida previamente por Barber (1959: 257).

A Preface to Shakespeare's Comedies 1594-1603 es un volumen valioso por ofrecer un conjunto de análisis críticos (como el de *Twelfth Night*) que parten no solo del contexto social y teatral en el que se crearon las comedias, sino, además, de las distintas lecturas que se han hecho de ellas en el siglo XX, incluidos los enfoques más recientes (feminismo, psicoanálisis, estructuralismo, postestructuralismo, etcétera). De ahí que en las páginas que siguen lo vuelva a citar.

Para concluir este apartado, cabe mencionar que otros aspectos en los que se ha centrado la crítica sociopolítica, y que se reflejan en algunas producciones teatrales modernas, son: las funciones de Orsino como líder militar; el afán de los alguaciles por detener al enemigo del duque (Antonio); y el deseo de conquistar a Olivia de Malvolio y Sir Andrew, impulsado por sus ansias de riqueza y poder. También se han puesto de relieve las tensiones que genera la percepción por parte de los cortesanos de que existen distintas clases sociales; por ejemplo, el malestar que provoca el hecho de que Cesario pase rápidamente a gozar del favor de Orsino.

1.6.3.2. ENFOQUE SEXUAL: PERSPECTIVAS FEMINISTA Y HOMOSEXUAL

La crítica feminista fue la primera que examinó las cuestiones sexuales que plantea la producción de Shakespeare. De particular interés le resultaban las comedias, ya que conceden a los personajes

femeninos los papeles más importantes (recuérdense Viola y Olivia) y, además, otorgan a estos personajes tantas líneas que declamar como a los masculinos (Viola tiene asignadas 121 líneas, y Olivia, 118; en cambio, Feste apenas supera el centenar, con 104, y Orsino queda muy por debajo con 59³³).

La primera pregunta que cabía hacerse era si las obras cómicas reproducían sin más las estructuras patriarcales dominantes o si, por el contrario, representaban posturas de oposición a ellas con fines críticos. A juicio de Mangan (1996: 122), existe una tercera posibilidad, dadas las contradicciones que tales presiones contrapuestas generan en los dramas. Esta tercera posibilidad lleva al crítico a afirmar:

If one wanted to choose a single word which best characterized the experience of Shakespeare's comedies for readers and audiences in the middle years of the twentieth century, one might well choose 'celebration', or 'reconciliation'. In the years following one or two world wars this comes as no surprise. But the late twentieth century needs another word, and it is surely this: 'contradiction'. The plays dramatize contradictions, and they are themselves contradictory.

La postura del investigador no parece desacertada en el caso de *Twelfth Night*, en el que, por otro lado, el ingenio, la inteligencia o, simplemente, la libertad de cualquier sometimiento a padres, maridos o pretendientes que muestran Viola y Olivia e incluso Maria parecen descartar la primera posibilidad barajada.

Además de la importancia de estos tres personajes femeninos para el desarrollo de las tramas principal y secundaria, en la comedia plantean preguntas el travestismo y la ambigüedad sexual, unidos al hecho de que en la época isabelina los papeles femeninos fueran interpretados por muchachos. En su artículo «'And All Is Semblative a

³³ Datos extraídos de George Mason University (2003-2012).

Woman's Part': Body Politics and *Twelfth Night*, Dympna Callaghan (1996: 133) afirma:

In Shakespearian comedy the female body is most obviously a problem at the (secondary) level of the text's fiction where female characters like Viola and Rosalind disguise themselves as eunuchs and lackeys. But the female body is also problematised at the primary level of Renaissance theatre practise in which boys played 'the woman's part'.

Para esta catedrática de Inglés de la Syracuse University (Nueva York, EE. UU.), el fenómeno de los muchachos que interpretaban papeles femeninos tiene sus raíces en la opresión sistemática y estructural de las mujeres (1996: 134), y en el mundo carnavalesco de *Twelfth Night* (1996: 135):

[...] the female body's capacity for resistance and disruption is severely curtailed by the fact that the transvestite actor is 'as likely to be portraying women with contempt as with respect' and [the fact that] the male body, 'the very instrument of the art of the theatre', repeatedly and ritually enacts the displacement, exclusion, and discipline of its female counterpart.

Mary Free³⁴ y Jean Howard³⁵ también son de la opinión de que los muchachos con papeles femeninos tan solo reafirmaban la jerarquía sexual. Juliet Dusinberre³⁶, Paula S. Berggren³⁷ y Phyllis Rackin³⁸ se muestran, en cambio, más optimistas, al valorar la posibilidad que ofrece el disfraz de escapar a las limitaciones que impone la feminidad,

³⁴ Free, M. (1986). Shakespeare's Comedic Heroines: Protofeminists or Conformers to Patriarchy? *Shakespeare Bulletin*, 4, 23-25. Citado en Thompson (2001: 8).

³⁵ Howard, J. (1988). Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England. *Shakespeare Quarterly*, 39, 418-440. Citado en Thompson (2001: 8).

³⁶ Dusinberre, J. (1975). *Shakespeare and the Nature of Women*. Londres: Macmillan Press. Citado en Thompson (2001: 8).

³⁷ Berggren, P. S. (1980). The Woman's Part: Female Sexuality as Power in Shakespeare's Plays. En C. R. S. Lenz, G. Greene y C. T. Neely (eds.), *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare* (pp. 17-34). Urbana, Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press. Citado en Thompson (2001: 8).

³⁸ Rackin, P. (1987). Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage. *PMLA*, 102, 29-41. Citado en Thompson (2001: 8).

de flexibilizar las rígidas distinciones basadas en el sexo y de jugar con la androginia.

En lo que respecta al travestismo de Viola, que para Barber (1959: 245) remarca las diferencias entre hombres y mujeres³⁹, Mangan (1996: 247-248) sugiere que mientras que Rosalind en *As You Like It* disfruta de su papel como muchacho (Ganymede) —que le otorga poder— y resuelve por sí misma la confusión de identidades resultante, Viola considera la situación demasiado dura para ella y deja que el tiempo la resuelva, es decir, se siente incómoda con el papel que ha adoptado y actúa de un modo pasivo (1996: 248):

While *As You Like It* revelled in the complexities engendered by the cross-dressing plot, *Twelfth Night* continually expresses anxiety about them. Viola considers herself not liberated by her rôle-playing but trapped by it and doubly unfulfilled. ‘As I am a man / My state is desperate for my master’s love. / As I am a woman now, alas the day...’ (II, ii, ll. 35-38). And although she later argues with Orsino that women are ‘as true of heart as [men]’, here her assumed masculine identity gives her a voice in which she articulates misogynistic Renaissance truisms about ‘women’s waxen hearts’ and their ‘frailty’.

Otros críticos que han llegado igualmente a la conclusión de que el disfraz de muchacho libera a Rosalind pero atrapa a Viola son Nancy K. Hales⁴⁰ y Valerie Traub⁴¹.

³⁹ Esta hipótesis le lleva a afirmar: «the most fundamental distinction [*Twelfth Night*] brings home to us is the difference between men and women» (Barber, 1959: 245).

⁴⁰ Hales, N. K. (1979). Sexual Disguise in ‘As You Like It’ and ‘Twelfth Night’. *Shakespeare Survey*, 32, 63-72. Citado en Thompson (2001: 9).

⁴¹ Traub, V. (1992). The Homoerotics of Shakespearean Comedy (*As You Like It, Twelfth Night*). En V. Traub, *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama* (pp. 117-144). Londres: Routledge. Citado en Thompson (2001: 9).

Tal como constatamos en el apartado acerca del argumento de *Twelfth Night* (1.3), el disfraz de Viola da lugar a una serie de confusiones. Estas también suscitan debate crítico, que está centrado sobre todo en la ambigüedad sexual. Continuando con la comparación entre *As You Like It* y *Twelfth Night*, Mangan afirma (1996: 249-251):

In *As You Like It* homoerotic attraction tended to be treated quite lightly [...] In *Twelfth Night*, however, Olivia's desire for 'Cesario' is depicted as something much more uncontrollable, powerful and painful. It is the passion which can break the depressive hold which melancholy has had on her since her brother's death. [...] Another kind of sexual tension exists between Orsino and Viola: charged this time by her desire for him coupled with his response to her ambiguous sexual *persona*. While Orsino, like Orlando in *As You Like It*, remains infatuated with an absent woman, we are left in no doubt that Cesario is present for him in a way that Ganymede never is for Orlando.

El investigador concluye: «In both the Viola-Olivia and the Viola-Orsino relationships, then, the text toys with the possibility of same-sex eroticism more intensely than was the case in *As You Like It*» (1996: 251).

Esto me lleva a la relación homosexual más evidente en la obra, aquella entre Antonio y Sebastian, respecto a la que Mangan señala (1996: 250):

In this *Twelfth Night* recognizes, in a way that *As You Like It* does not, a homosexual love-relationship. Antonio's love for Sebastian is couched time and time again in the language of erotic attraction, language drawn from the registers of Elizabethan love poetry: 'I do adore thee so' (II, i, l. 42); 'My desire, / More sharp than filed steel, did spur me forth' (III, iii, ll. 4-5); 'to his image, which methought did promise / Most venerable worth, did I devotion' (III, iv, ll. 354-5).

Para el catedrático, la veneración que Antonio siente por Sebastian confiere fuerza y seriedad a las confusiones sexuales de la comedia: «Antonio's adoration of Sebastian gives a depth and seriousness to the gender confusions of *Twelfth Night*; the stakes here are higher than they were in *As You Like It*» (1996: 250).

Mangan (1996: 251) advierte que algunos críticos han explicado la atracción de Orsino hacia Cesario afirmando que el duque en realidad estaba reaccionando ante la mujer que había bajo el disfraz de muchacho, pero recuerda que la misma lógica llevaría a la conclusión de que Olivia se siente atraída en realidad no por Cesario, sino por Viola, y añade (1996: 251):

Olivia, faced at the end with the realization that she had fallen in love with a girl, is reassured by Sebastian that her mistake was natural enough: «So comes it, lady, you have been mistook. / But nature to her bias drew in that. / You would have been contracted to a maid, / Nor are you therein, by my life, deceived. / You are betrothed both to a maid and man.» (V, i, ll. 257-61). Sebastian's reassurance, however, does not so much dispel ambiguity as reinforce it: Olivia is betrothed 'both to a maid and man'.

Más recientemente, Stanley Wells (2004: 70), que fue catedrático de Estudios de Shakespeare de la University of Birmingham (Reino Unido), ha manifestado, tras referirse al carácter explícito de las alusiones sexuales de Shakespeare⁴², que estamos condicionados a suponer que las expresiones de afecto no convencionales entre personas de sexos opuestos implican la posibilidad de una relación sexual, y que estamos igualmente condicionados (o al menos lo hemos estado hasta hace poco) a suponer que las expresiones de afecto entre hombres, aunque sean de gran intensidad, no pueden implicar tal posibilidad. Wells (2004: 71-72) señala que las lecturas homosexuales de las obras del Bardo no comenzaron a aparecer hasta finales del siglo XIX, cuando ya se debatía en considerable medida y de forma bastante abierta acerca de la posibilidad de que Shakespeare

⁴² Wells (2004: 62) cita a modo de ejemplo la frase de Viola «A little thing would make me tell them how much I lack of a man» (III.4.331-333), en la que el dramaturgo usa un frecuente eufemismo para el miembro viril: *thing*. A juicio de Wells, las alusiones sexuales explícitas son un elemento de originalidad de la obra de Shakespeare.

mantuviera relaciones sexuales con hombres. Además, añade (2004: 73) que durante el siglo XX, a la creciente cantidad de estudios críticos dedicados a explorar los subtextos psicológicos de las obras del dramaturgo le acompañó un incremento paralelo en el número de representaciones de la homosexualidad en los espectáculos teatrales. Para el estudioso, hay algunos personajes del Bardo a los que resulta particularmente fácil asociar con la homosexualidad, y uno de ellos es, sin duda, Antonio, sobre el que afirma (2004: 76):

It is easy to portray him as an older man enamoured of a younger Sebastian who only partly understands the nature of Antonio's affection, and such a portrayal would be very much in keeping with the tone of a play that is full of the pain of unrequited love.

Wells respalda dicha afirmación con una cita de Stephen Orgel, quien en su conocido libro *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*⁴³ (1996: 51; citado en Wells, 2004: 76) describe a Antonio y a Sebastian como la única pareja abiertamente homosexual de las obras de Shakespeare, aparte de Achilles y Patroclus, de *Troilus and Cressida*. Para Orgel, la presencia de Antonio y Sebastian en *Twelfth Night* es un reconocimiento de que «men *do* fall in love with other men».

Conviene hacer aquí un inciso para señalar las dificultades de traducción que pueden suponer las relaciones mencionadas, en especial aquella entre Antonio y Sebastian. El traductor deberá posicionarse de algún modo ante vocablos como *love* referentes a tales relaciones; por ejemplo, al verter las réplicas de Antonio «If you will not murder me for my love, let me be your servant» (II.1.36-37) y «One,

⁴³ Orgel, S. (1996). *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*. Cambridge: Cambridge University Press.

sir, that for his love dares yet do more / Than you have heard him brag to you he will» (III.4.347-348).⁴⁴

Wells (2004: 95-96) concluye su libro con varias líneas relativas al trabajo de los actores que nos llevan al apartado siguiente, el cual está dedicado a las aportaciones de la crítica psicoanalítica:

If they [actors] find homosexuality [in a play's subtext] they are right to project it so that their audiences recognize it. [...] Whether in doing so they can be said to be embodying Shakespeare's meaning is debatable. The meanings that we find in plays are culturally determined [...]. Still, some aspects of relationships are defined by the texts; others have to be sought under their surface. In exploring these texts, both actors and critics may draw on the findings of psychoanalysis, but dramatic characters are little more than extrapolations from the words of their creator [...]. We cannot psychoanalyse a dramatic character; but we can fictionalize it, extend the process by which the playwright portrayed it, imagine a life beyond but consistent with the information supplied by the text.

1.6.3.3. ENFOQUE PSICOANALÍTICO

En el siglo XX, los estudios de Sigmund Freud y sus sucesores brindaron una nueva herramienta con la que analizar las obras de Shakespeare. El uso de dicha herramienta no es en absoluto desdeñable, sobre todo en la segunda mitad del siglo. No obstante, con unas obras ha resultado más fructífero que con otras como *Twelfth Night* (entre las primeras cabe destacar *Hamlet*).

El psicoanálisis nació de manos de Freud a finales del siglo XIX, como un procedimiento para investigar procesos mentales prácticamente inaccesibles de otro modo y como un método (basado en dicha investigación) para tratar trastornos neuróticos. Ambos instrumentos permitirían, a juicio de su creador, recopilar datos de

⁴⁴ Zaro Vera (2007: 133-152) profundiza en esta problemática analizando el tratamiento dado por diversos traductores a la relación entre Antonio y Bassanio, de *The Merchant of Venice*.

índole psicológica para una nueva disciplina científica entonces incipiente. Son muchas las teorías que engloba el psicoanálisis (la topográfica, la estructural, la del conflicto, la de las relaciones objetales, etcétera), pero, grosso modo, podría decirse que para esta doctrina, la personalidad es el resultado de un conflicto dinámico entre fuerzas psicológicas inconscientes y conscientes que están en lucha permanente. Este conflicto puede dar lugar a diversos estados psicológicos y conductas. En el tratamiento de un trastorno, el paciente verbaliza sus pensamientos (incluidos sus sueños y fantasías) y el analista, a partir de ellos, formula el conflicto que provoca los síntomas y problemas conductuales, para a continuación interpretar dicho conflicto y ayudar al paciente a superar su trastorno.

A lo largo de todo el siglo XX, el psicoanálisis ha repercutido notablemente en la comprensión e interpretación del comportamiento humano. Su aplicación a la literatura, la sociología, la antropología y la etnología, así como a la religión y la mitología, ha contribuido de manera determinante a su difusión. En lo que respecta a la literatura, el mismo Freud —quien poco antes de morir dejó reflejado su profundo interés por esta arte en su afirmación de que eran los poetas y no él quienes habían descubierto el inconsciente (Holland, 1998: § 3)— escribió sobre las obras dramáticas de Shakespeare, en particular sobre *Richard III*, *The Merchant of Venice*, *King Lear*, *Macbeth* y, muy especialmente, *Hamlet*, cuyo protagonista sufría según Freud el complejo de Edipo⁴⁵. Otros psicoanalistas (desde Ernest Jones, Otto Rank y Ernst Kris hasta Marvin Bennett Krims, pasando por Jacques Lacan) han estudiado asimismo las obras de Shakespeare para mejorar

⁴⁵ Freud también se refirió en sus escritos, si bien de forma menos extensa, a *Julius Caesar*, *The Tempest* y *A Midsummer Night's Dream*.

su comprensión del conflicto psíquico, desarrollar sus habilidades interpretativas o localizar ejemplos que ilustren sus conceptos o teorías. De este modo, Shakespeare se ha convertido en el campo de estudio predilecto de la investigación psicoanalítica basada en la literatura, tal vez porque, en palabras de Harold Bloom (citado en Salusinszky, 1987: 55), «it is Shakespeare who gives us the map of the mind. It is Shakespeare who invents Freudian psychology. Freud finds ways of translating it into a supposedly analytical vocabulary».

A mediados del siglo XX, la crítica shakespeariana giró su atención al psicoanálisis. Rápidamente proliferaron los trabajos de estudiosos de la literatura en los cuales se analizaba la aplicación del psicoanálisis a los textos de Shakespeare o bien se aplicaban aspectos de la doctrina a dichos textos. En el primer grupo, destaca la célebre bibliografía razonada de Norman N. Holland (1966), que abarca hasta el año 1964. Su apartado acerca de *Twelfth Night* (Holland, 1996: 278-279) refleja el escaso interés que la comedia suscitó en un principio, pese a que, como afirma Holland, el travestismo de Viola hacía esperar lo contrario. El autor se lamenta, además, de que los estudios no analicen la obra al completo, sino solo algunas de sus partes. A continuación se indican varios de los aspectos que ponen de relieve.

Para Ira S. Wile, Malvolio («sick of self-love» según Olivia) es un narcisista. Melvin Seiden sostiene, sin embargo, que el personaje sufre en realidad falta de autoestima. Representa al «policía», al superyó o superego, del mundo de *Twelfth Night*, y por ese motivo intenta reprimir no solo los deseos naturales de los demás, sino también los suyos propios. Sus intentos de imponer orden en la residencia de Olivia revelan que se odia a sí mismo y tiene complejo de inferioridad.

L. A. G. Strong considera que los personajes se protegen a través de sus fantasías; por ejemplo, el amor ficticio de Orsino hacia una mujer inaccesible como defensa ante el amor verdadero, o el luto de Olivia por su hermano fallecido también como defensa ante el amor verdadero, o el sueño de Malvolio de llegar a ser conde para compensar su falta de poder.

Por último, W. I. D. Scott sugiere que Orsino está obsesionado con Olivia como sustituta de la figura materna, ya que es mayor que él y no está disponible. Así mismo, indica que Olivia rechaza a los hombres que tienen poder porque su hermano, mayor que ella, la dominaba, y puntualiza que, en consecuencia, solo un hombre joven (Cesario) puede despertar en ella el deseo.

Estas interpretaciones no ofrecen una visión coherente de la obra al completo y son bastante especulativas, además de que su validez es difícil de corroborar o refutar. Ello da idea de algunos de los puntos débiles del psicoanálisis, al que a veces se ha acusado de imponer interpretaciones basadas en la teoría más que en los textos shakespearianos. Holland propone en su libro una crítica psicoanalítica que trate las obras de arte como todos indivisibles, como realidades propiamente dichas, y no como versiones filtradas de otras realidades. Así mismo, aboga por una crítica psicoanalítica que estudie la gente real, el público de las obras, que misteriosamente reacciona ante los personajes de Shakespeare como si fuesen reales y no ficticios. Para Holland, no tiene sentido analizar las mentes ficticias de los personajes y mezclar de ese modo ficción y realidad, ni analizar la mente de Shakespeare, pues eso llevaría a una biografía en lugar de a un análisis crítico, y los datos de la biografía ni siquiera se podrían verificar.

A la bibliografía de Holland le siguió «William Shakespeare: A Bibliography of Psychoanalytic and Psychological Criticism, 1964-1975», de David Willbern (1978a). En esta otra bibliografía, se cuentan apenas dos trabajos acerca de *Twelfth Night*: un artículo de poca repercusión sobre el erotismo en las comedias de Shakespeare⁴⁶ y un segundo artículo —«Disguise and Development: The Self and Society in *Twelfth Night*»— que, muy al contrario, se ha hecho un hueco en el debate —desde diversos ángulos— acerca del uso del disfraz de muchacho por parte de heroínas como Rosalind y Viola⁴⁷. Para la autora de este último artículo, Viola sufre una crisis de identidad con un marcado componente sexual propia de un adolescente, y su disfraz es «the objectification of conflict [which] allows her to act out her [sexual] ambivalence, and enables her ultimately to assume a role more appropriate to the demands of nature and society» (Moglen, 1973: 15; citado en Freedman, 1991: 202).

En 1980, Willbern publicó una versión ampliada hasta 1978 de su bibliografía, en el magnífico volumen *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, editado por Murray M. Schwartz y Coppélia Kahn. En dicha versión ampliada, aparecen tres artículos más sobre *Twelfth Night*, todos ellos de reconocido valor. En el primero, «‘And You Smile Not, He’s Gagged’: Mutuality in Shakespearean Comedy» (1976), Marianne L. Novy analiza la dependencia mutua entre los amantes de las comedias románticas de Shakespeare, que a su juicio es

⁴⁶ Mirek, R. (1969). Erotyka w komediach Szekspira. *Sen nocy letniej. Wieczor Trzech Krolu. Jak gam sie podoba* [El erotismo en las comedias de Shakespeare: *A Midsummer Night’s Dream, Twelfth Night y As You Like It*]. *Przegląd Lekarski*, 25, 391-395.

⁴⁷ Moglen, H. (1973). Disguise and Development: The Self and Society in *Twelfth Night*. *Literature and Psychology*, 23, 13-20. Investigadores de ámbitos como la sociología y los estudios sobre el hombre y la mujer han aludido a este artículo al participar en el debate mencionado.

análoga a la del bufón y su oyente o a la de la obra y su público y se logra a través de medios similares: intercambios verbales sujetos a la autoprotección. Los otros dos artículos son del propio Willbern («Malvolio's Fall», 1978b, y «Paranoia, Criticism, and Malvolio», 1979⁴⁸) y versan sobre la personalidad de Malvolio, cuyas aspiraciones sociales están motivadas, según el crítico, por un deseo reprimido de acostarse con Olivia. Dicho deseo, que Malvolio es incapaz de aislar de su comportamiento, lo hunde, le hace caer en la trampa de María y sus compinches. Así mismo, Willbern considera que la lectura que hace Malvolio de la supuesta carta de Olivia revela datos de la psicología de Malvolio el censor, además de mostrar cómo Shakespeare juega eróticamente con el lenguaje (véase el juego de palabras con *cut* en 1.5.3).

El volumen de Schwartz y Kahn se hace eco de los avances recientes en el psicoanálisis, que se alejan de la aplicación de forma supuestamente impersonal de valores científicos para acercarse, en el caso del análisis crítico del arte de Shakespeare, a interpretaciones «both inventive and interventive, not merely a discovery but also a formation of meaning» (Schwartz y Kahn, 1980/1982a: xii). Para las editoras (1980/1982a: xiv-xv), «to read, to interpret, is not only to speak *about*, but to speak *for*», y los artículos del volumen:

[...] speak for a Shakespeare who imagined the world in extreme terms, and who was fascinated by the ways in which extremes meet. He was therefore perpetually exploring the relation of opposites, the ways they mask and generate identities, the ways they create gaps between self and

⁴⁸ Este último está incluido en la bibliografía pese a que esta abarca solamente hasta 1978. En 1993, Christine Levey lo incluiría también en su bibliografía sobre crítica shakespeariana basada en el psicoanálisis, que comentaré al final del presente apartado e incorpora trabajos publicados entre 1979 y 1989.

self, class and class, action and speech, men and women, parents and children. [...] Very often the relation of opposites takes the form of splittings or separations. Parents are separated from children, or whole families from each other. Twins are divided, brothers displaced by geographical or ideological differences, husband and wife psychically divorced. [...] But to split is also to multiply. [...] He makes of negation, violence, and dismemberment a multiplication of characters and meanings, a celebration of creative possibilities.

Estas reflexiones se derivan de las teorías de sucesores de Freud como Melanie Klein, Erik Erikson y Donald Woods Winnicott, quienes enfatizan la relación entre padres e hijos más que los conceptos freudianos tradicionales de represión y complejo de Edipo, y quienes no consideran la naturaleza humana reducible a impulsos innatos, sino que estiman que la separación, la individuación y la maduración, entre otros conceptos, ponen de relieve la contribución activa del individuo a su desarrollo.

De los trece artículos que componen la colección, dos analizan *Twelfth Night*: «Fratricide and Cuckoldry: Shakespeare's Doubles», de Joel Fineman, y «The Providential Tempest and the Shakespearean Family», de Coppélia Kahn. Fineman examina la relación de Viola y Olivia con sus hermanos respectivos en una obra dramática que marca la transición de Shakespeare a su etapa de madurez, y, con respecto al papel de muchacho que representa Viola, señala que en todos los ejemplos anteriores de chica disfrazada de chico (Julia en *The Two Gentlemen of Verona*, Jessica y Portia en *The Merchant of Venice* y Rosalind en *As You Like It*), el disfraz se usaba para solucionar complicaciones surgidas por otras causas en el argumento, mientras que en el caso de Viola, el disfraz en sí constituye el problema de la obra. Coppélia Kahn, por su parte, se sitúa ante el paso del seno familiar a la vida adulta independiente; más concretamente, ante el deseo ambivalente de conservar la posición en el triángulo edípico (con los padres como

objetos sexuales) y separarse de la familia (transfiriendo el afecto a otras personas fuera de ella). Kahn analiza un conjunto de obras de Shakespeare y concluye que las formas de duplicación son el medio de expresar esta ambivalencia. En *Twelfth Night* (y *The Comedy of Errors*), el gemelo es un doble a través del cual el personaje protagonista conserva los vínculos con su pasado filial y, al mismo tiempo, encuentra pareja y se distancia de dicho pasado.

A los trabajos de Holland, Wilbern y Schwartz y Kahn han seguido otros como las monografías *Shakespeare's Reparative Comedies: A Psychoanalytic View of the Middle Plays*, de Joseph Westlund (1984), *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis, and Shakespearean Comedy*, de Barbara Freedman (1991), y *Shakespeare and Jungian Typology: A Reading of the Plays*, de Kenneth Tucker (2003)⁴⁹. La primera, basada en el concepto de reparación de Melanie Klein, contiene un capítulo sobre *Twelfth Night* («*Twelfth Night: Idealization as an Issue*», pp. 93-119) que trata de explicar los modos en los que los personajes de la comedia consiguen efectos reparadores en ellos mismos y nosotros a través de la idealización. La segunda, muy influida por la teoría psicoanalítica lacaniana, también incluye un capítulo sobre *Twelfth Night* («*Naming Loss: Mourning and Representation in Twelfth Night*», pp. 192-235). Este explora, desde la teoría de las relaciones objetales, cómo cada uno de los personajes de la comedia se enfrenta a la amenaza del abandono, la pérdida o la desilusión en una relación y se caracteriza por un modo particular de reaccionar ante dicha amenaza: Orsino, al no poder acceder a su amada Olivia, escoge engañarse con falsas esperanzas en lugar de aceptar la desilusión; Olivia deja el luto por la

⁴⁹ Véanse los datos de estas publicaciones en las «Referencias bibliográficas».

muerte de su hermano para emprender una batalla infructuosa por el corazón de Cesario; Viola desatiende la pérdida de su hermano para convertirse en la pretendiente anónima de Orsino; etcétera. Por último, la tercera monografía, que aplica los tipos psicológicos de Jung a las obras de Shakespeare, no dedica una sección a *Twelfth Night* pero sí hace breves reflexiones sobre algunos de sus personajes (como Olivia, Viola y Feste), reflexiones que vienen a respaldar la teoría del autor de que las comedias de Shakespeare presentan una fusión relativamente estable de las funciones *thinking* (racional) y *feeling* (emocional) del consciente.

A medida que se publicaban los trabajos mencionados de estudiosos de la literatura, han ido apareciendo estudios de psicoanalistas, como los de las colecciones de artículos *The Undiscover'd Country: New Essays on Psychoanalysis and Shakespeare* (1993) y *Psychoanalytic Ideas and Shakespeare* (2006) o las monografías *The Mind According to Shakespeare: Psychoanalysis in the Bard's Writing* (2006) y *Shakespeare on the Couch* (2008)⁵⁰. La primera de las colecciones citadas no contiene ningún artículo sobre *Twelfth Night*, pero es digna de mención por incluir una nueva bibliografía de crítica shakespeariana basada en el psicoanálisis: «A Bibliography of Psychological and Psychoanalytic Shakespeare Criticism: 1979-1989», de Christine Levey. Como se desprende de su título, esta nueva bibliografía, de una bibliotecaria especializada en psicología y otras áreas afines, continúa el trabajo iniciado por Norman N. Holland y David Willbern, ampliándolo un decenio más y poniendo de ese modo a disposición de los investigadores, de forma ordenada y detallada, los datos de un siglo

⁵⁰ Véanse los datos de estas publicaciones en las «Referencias bibliográficas».

de trabajo en torno a Shakespeare y el psicoanálisis. *Twelfth Night* es centro de atención de doce de los trabajos nuevos incluidos en esta tercera bibliografía, algunos de los cuales (por ejemplo, el libro de Joseph Westlund *Shakespeare's Reparative Comedies: A Psychoanalytic View of the Middle Plays*) se han mencionado ya en las páginas precedentes. De entre los demás, destacan tres influyentes artículos de Nancy K. Hayles, Geoffrey Hartman y Barbara Freedman. Nancy K. Hayles (1979) compara el uso del disfraz de muchacho por parte de un personaje femenino en *As You Like It* y *Twelfth Night*. Por su parte, Geoffrey Hartman (1985) hace una lectura deconstruccionista de *Twelfth Night* que parte de la teoría de la recepción, denuncia que la crítica tradicional revela más sobre los propios críticos que sobre los textos de Shakespeare e insta a la crítica contemporánea a centrarse en el lenguaje y sus múltiples significados posibles, dado que, según afirma el investigador (1985: 47), «in literature, everything aspires to the condition of language»⁵¹. Por último, Barbara Freedman (1987) analiza la separación y la unión en la comedia. Globalmente, el nuevo decenio de crítica psicoanalítica de *Twelfth Night* (1979-1989) revela un fuerte interés por el travestismo de Viola, que abordan con detenimiento cuatro de los doce trabajos nuevos incluidos en la bibliografía de Levey (el citado de Nancy K. Hayles y tres posteriores, uno de ellos de Hayles asimismo), y un interés menor pero también considerable por otros aspectos como las clases sociales, la separación, el amor, el deleite, el humor y la recepción por parte del lector.

⁵¹ Su artículo es típico del posmodernismo. Terry Eagleton, citado en 1.5.3, también tiene una visión posmodernista de *Twelfth Night*. Por otro lado, Frank Kermode, igualmente citado en 1.5.3, ha urgido, como Hartman, a un análisis en mayor profundidad del lenguaje de Shakespeare: «modern critics [...] on the whole seem to have little time for [Shakespeare's] language [...] Every other aspect of Shakespeare is studied almost to death, but the fact that he was a poet has somehow dropped out of consideration» (Kermode, 2000: vii).

Psychoanalytic Ideas and Shakespeare, editada por Inge Wise y Maggie Mills, contiene un capítulo («Psychoanalysis and theatre») en el que se utiliza *Twelfth Night* para demostrar la sinergia entre el psicoanálisis y el teatro. Peter Hildebrand (2006), psicoanalista autor de dicho capítulo, sostiene que el método psicoanalítico, si se emplea bien, mejora la reacción del público ante la obra y su representación.

En cuanto a las monografías *The Mind According to Shakespeare: Psychoanalysis in the Bard's Writing*, de Marvin Bennett Krims, y *Shakespeare on the Couch*, de Michael Jacobs, ambas ofrecen algunas de las últimas lecturas psicoanalíticas de Shakespeare y sus personajes. Krims (2006) analiza los personajes del Bardo como si fuesen personas reales. Examina sus motivaciones inconscientes y, de ese modo, contradice y amplía las interpretaciones corrientes de los textos. Jacobs (2008), que contempla los personajes como ejemplos verdaderos de distintos estados psicológicos o como símbolos de aspectos de la personalidad, estudia las relaciones entre los principales personajes de ocho obras de Shakespeare.

La gran mayoría de estos trabajos, aunque son contribuciones del psicoanálisis al estudio de Shakespeare, vienen apoyados por la crítica literaria del dramaturgo, bien mediante reseñas de estudiosos de la literatura, como es el caso de la monografía de Krims⁵², o bien

⁵² Dicha monografía está respaldada por Norman N. Holland y Murray M. Schwartz, quienes han afirmado, respectivamente: «Marvin Krims has written a stunning series of essays that combine the clinical experience of a distinguished psychoanalyst with the sagacity of a wise literary critic. This is a book that will reward any reader interested in Shakespeare or simply in human nature or their own inner selves» (Krims, 2006: contraportada); y «Marvin Krims has lucidly and unpretentiously combined deep psychoanalytic experience with love of language to create new understandings of Shakespeare's imaginative capacity. This book has a steady, cumulative power expanding our appreciation of Shakespearean genius» (Krims, 2006: contraportada).

mediante la autoría conjunta de un especialista en psicoanálisis y un experto en Shakespeare⁵³, u otro tipo de colaboración entre profesionales de ambos ámbitos⁵⁴. Ello indica que se está superando la situación que Holland (1966: 3-4) denunció hace algo más de cuatro decenios:

So far, Shakespeareans and psychoanalytic critics have had little to say to one another—and that often unfriendly. Both parties seem to agree, although for different reasons, with that friend of Buck Mulligan’s who pronounced Shakespeare “the happy hunting ground of all minds that have lost their balance.”

Nothing seems to provoke so angry a response from lovers of literature as the application of psychoanalysis to the world of letters.

El deseo del investigador de que «where conflict was, there shall insight be—and perhaps even acceptance» (1966: 4) empieza a ser realidad, como también lo es el interés que él entonces esperaba y no encontró por el estudio psicoanalítico de *Twelfth Night* —en particular, del travestismo de Viola—, como hemos constatado en páginas anteriores.

1.7. Representaciones teatrales

Tal como refleja 1.6.1, la crítica temprana de *Twelfth Night* es en su mayor parte crítica al espectáculo teatral, no al texto literario. Este tiene una presencia mayor en la crítica posterior (véanse 1.6.2 y 1.6.3), pero, como ha puesto de relieve Jack A. Vaughn (1982: 140), «*Twelfth Night* is an exceptionally stageworthy comedy, thanks mainly to the appealing roles of Malvolio and Viola». Al potencial de la obra para ser llevada a la escena podría deberse la afirmación de Lois Potter

⁵³ Así ocurre con uno de los capítulos de la segunda colección citada, del que es coautor el doctor en Literatura Inglesa Peter Buckroyd.

⁵⁴ Por ejemplo, la edición por parte del catedrático de Literatura Inglesa Barnett Jerome Sokol de *The Undiscover'd Country: New Essays on Psychoanalysis and Shakespeare*, un volumen constituido principalmente por artículos de psicoanalistas.

«[*Twelfth Night*] seems to me a play whose theatrical history is often more illuminating than its criticism» (Potter, 1985: 14).

En el presente apartado, haré un breve recorrido por los más de cuatro siglos de representaciones teatrales de la comedia, prestando especial atención a la historia reciente, cuyas líneas generales no se han esbozado en 1.6, a diferencia de las de la historia temprana. Dicho recorrido viene justificado tanto por la naturaleza dual de los textos dramáticos —por su capacidad para funcionar en el sistema literario y en el teatral— como por el potencial de *Twelfth Night* para ser representada.

La primera representación de la obra de la que se tiene constancia es aquella a la que asistió John Manningham el 2 de febrero de 1602, de la que Manningham destacó la trama de Malvolio (véase 1.6.1). Representaba a este personaje Richard Burbage, el actor principal de la compañía de Shakespeare (hijo del también actor, además de constructor de varios teatros londinenses, James Burbage). En el papel de Feste actuaba el también afamado actor Robert Armin (véase 1.6.2).

Hay quien sostiene que antes de esta representación hubo otra. La hipótesis, a la que ya aludí en 1.6.2, la formuló John Leslie Hotson en su famoso libro *The First Night of Twelfth Night* (1954), donde defiende que la obra se representó por primera vez el día de Epifanía de 1601 en la corte de Isabel I de Inglaterra, con motivo de la visita de Virginio Orsino, duque de Bracciano (Italia). La reina habría querido agasajar a su invitado con una representación, y la compañía de Shakespeare habría preparado *Twelfth Night* para la ocasión por encargo de la corte

isabelina. Aunque diversos datos, como el hecho de que Shakespeare llamara Orsino al duque de Iliria, respaldan esta hipótesis⁵⁵, hasta la fecha no se ha podido demostrar su validez. De hecho, no hay constancia de ninguna representación de la comedia en la corte de Isabel I o su sucesor Jacobo I hasta el 6 de abril de 1618, dos años después de la muerte de Shakespeare.

La obra fue muy popular hasta el estallido de la guerra civil inglesa (1642-1651), como sugiere el poema de Digges citado en 1.6.1. El 2 de febrero de 1623 se representó de nuevo en la corte de Jacobo I, quien presumiblemente encargó el montaje, cuyo título era *Malvolio* (Elam, 2008: 4-5). Unos años después, Carlos I también le daría ese título a la obra en su ejemplar del segundo infolio, como se mencionó en 1.6.1.

De 1642 a 1660, es decir, durante la guerra civil y el posterior periodo de gobierno republicano, el teatro estuvo abolido por decisión del Parlamento. Tras la restauración de la monarquía en 1660 y la consiguiente subida al poder de Carlos II —hijo de Carlos I—, William Davenant —poeta, dramaturgo y adaptador de Shakespeare, de quien se ha afirmado que era hijo ilegítimo— hizo resurgir la comedia con una versión bastante fiel en la que, eso sí, el papel de Viola cambió, a raíz de la llegada a los escenarios ingleses, con la Restauración, de las actrices profesionales⁵⁶. Como expuse en 1.6.1,

⁵⁵ Véanse Fundación Instituto Shakespeare (2000: 9-13) y Elam (2008: 93-96) para más información.

⁵⁶ Carlos II permitió que los papeles femeninos fueran representados por mujeres, y pronto se hicieron muy populares en el teatro de la Restauración los *breeches parts*, en los que actrices que representaban papeles femeninos se disfrazaban de hombres, por ejemplo para representar a heroínas que se vestían con ropa de muchacho a fin de pasar desapercibidas o hacer cosas prohibidas a las mujeres. En

Samuel Pepys asistió a tres representaciones distintas de la comedia entre 1661 y 1669. Ninguna de ellas le resultó de interés y, tras 1669, la obra cayó en el olvido. Su lirismo había pasado de moda, y así lo indica la adaptación *Love Betrayed; Or, The Agreeable Disappointment* de William Burnaby, representada en 1703. Esta excluía casi toda la poesía de Shakespeare y buena parte de su argumento (Dobson, 2001: 493). En 1741, el Drury Lane (desde 1662 hasta 1843 uno de los dos únicos teatros con licencia de Londres; el otro era el de Covent Garden), influido posiblemente por el recién fundado Shakespeare Ladies' Club, ofreció *Twelfth Night* (15 de enero de 1741)⁵⁷ junto con *As You Like It* (20 de diciembre de 1740) y *The Merchant of Venice* (14 de febrero de 1741). La comedia permaneció en cartel poco tiempo, pese a que su representación casi coincidió con la festividad a la que alude su título (Potter, 2001: 187) y pese al buen reparto de actores, con los conocidos Charles Macklin, Hannah Pritchard y Kitty Clive en los papeles de Malvolio, Viola y Olivia, respectivamente. Sin embargo, desde entonces su popularidad no ha decaído, y numerosos actores y actrices de renombre han participado en representaciones, sobre todo como Malvolio y Viola. Entre los actores que han representado al primero destacan Richard Yates (Drury Lane, 1755), Samuel Phelps (Sadler's Wells Theatre, 1847 y 1858), Henry Irving (Lyceum Theatre, 1884), Herbert Beerbohm Tree (Her Majesty's Theatre, 1901), Laurence Olivier (Shakespeare Memorial Theatre de Stratford-upon-Avon, 1955) y Donald Sinden (Royal Shakespeare

1660, Davenant incorporó a su compañía a ocho actrices. Un año después fue cuando llevó a la escena *Twelfth Night*.

⁵⁷ El cartel relaciona el rescate de la obra con «the particular desire of some Ladies of Quality» (miembros del club), quienes habían solicitado previamente la recuperación de otras obras poco representadas (Potter, 2001: 187).

Theatre, el antiguo Shakespeare Memorial Theatre de Stratford⁵⁸, 1969). Actrices ilustres que han encarnado a Viola son Dorothea Jordan (Drury Lane, 1785), Ann Maria Tree (Covent Garden, 1820 y 1823), Charlotte Cushman (Haymarket, 1846), Ellen Terry (Lyceum Theatre, 1884), Ada Rehan (Daly's Theatre, 1894), Lillah McCarthy (Savoy Theatre, 1912) y Judi Dench (Royal Shakespeare Theatre — como se ha mencionado antes, el antiguo Shakespeare Memorial Theatre de Stratford—, 1969).

Tras la vuelta a los escenarios de la obra en el siglo XVIII, durante el siglo XIX las representaciones se fueron cargando de efectos visuales, con una decoración cada vez más profusa, un vestuario cuidado y una iluminación fastuosa. A todo ello se añadía la incorporación de composiciones musicales. En 1820, el dramaturgo y productor teatral Frederic Reynolds creó una versión operística de *Twelfth Night* con música compuesta por Henry Rowley Bishop. La adaptación, en la que actuó Ann Maria Tree, se estrenó el 8 de noviembre del mismo año en el teatro de Covent Garden y permaneció en cartel diecisiete noches (Hall, 1880: 15). En 1901, Herbert Beerbohm Tree, productor además de actor, tuvo que alterar el desarrollo escénico de la comedia (de manera que la mayoría de las escenas en el jardín de Olivia fueran consecutivas) porque la vegetación y las fuentes de jardín que había creado para su producción eran reales y no podían retirarse durante la representación.

⁵⁸ A partir de ahora, a menos que se indique lo contrario, con *Stratford* me estaré refiriendo a la localidad británica Stratford-upon-Avon y no al municipio canadiense Stratford, en el que se celebra un famoso festival de Shakespeare de Canadá.

En 1912, Harley Granville-Barker, actor, director y productor entonces esposo de Lillah McCarthy, marcó un cambio de tendencia con una producción menos realista escenográficamente que algunos críticos acogieron de buen agrado como una vuelta a los auténticos valores isabelinos. Previamente, otros actores y productores habían atenuado la excesiva elaboración de las representaciones de la época con escenarios más sobrios (tal es el caso de Samuel Phelps) o eliminando la música (así hizo Henry Irving, quien no obstante usó dieciséis decorados distintos en lo que fue una escenografía espectacular).

En el siglo XX, las representaciones de la obra fueron cada vez más frecuentes, no solo en el Reino Unido, sino también en otros países como Estados Unidos y España, que completan el grupo de países en los que se centra el presente apartado. Hasta la segunda guerra mundial, la puesta en escena se ajustó de manera bastante uniforme a las convenciones del teatro isabelino. A partir de dicho conflicto, la experimentación fue notable, aunque la escenografía continuó siendo austera por lo general.

En el Reino Unido destacaron las producciones de William Tyrone Guthrie (1937), John Gielgud (1955), Peter Hall (1958), John Barton (1969-1971) y Peter Gill (1974). Guthrie empleó a Jessica Tandy para representar tanto a Viola como a Sebastian y presentó un retrato hiperbólico de Sir Toby Belch (Laurence Olivier). La suya fue una de las varias puestas en escena significativas de la comedia en el teatro Old Vic durante las décadas de 1930 y 1940. En 1957, volvería a

representar la obra en Stratford, Ontario, donde era director artístico del festival de Shakespeare. Según la crítica, esta nueva producción, muy cuidada, contrapuso a Feste y Malvolio en términos psicológicos.

El montaje de John Gielgud un par de años antes en el Shakespeare Memorial Theatre, si bien no tuvo mucho éxito, es recordado por la representación que hizo Laurence Olivier de Malvolio como un arribista judío afeminado⁵⁹.

También en el Shakespeare Memorial Theatre, pero en 1958, Peter Hall estrenó su propia producción de *Twelfth Night*, en la que Olivia (Geraldine McEwan) era mostrada por primera vez como una joven impetuosa que, al suspirar por la disfrazada Viola, hacía mohínes, sonreía nerviosa y se mordía el labio.

Un tercer montaje para la Royal Shakespeare Company (RSC; hasta 1961, Shakespeare Memorial Theatre Company) es el que John Barton realizó con esmero a finales de la década de los 60. Este se representó tanto en el Royal Shakespeare Theatre (Stratford) como en el Aldwych Theatre (Londres) y a día de hoy sigue siendo profundamente admirado. Entre sus puntos fuertes se encuentran lo equilibrado de la puesta en escena, su acertada escenografía y las sensacionales interpretaciones de Donald Sinden como Malvolio y, sobre todo, Judi Dench como Viola⁶⁰.

⁵⁹ Véase Penny Gay (1994: 21-22) para conocer más detalles de la actuación de Olivier.

⁶⁰ Para más información acerca de este montaje, pueden consultarse Wells (1979) y Potter (1985: 43-72), así como Billington (1990), donde el propio Barton comenta su acercamiento a *Twelfth Night*. Gracias a trabajos como este último, la voz de profesionales del teatro está cada vez más presente en las bibliotecas. Otros ejemplos de publicaciones sobre montajes de *Twelfth Night* en las que actores o directores toman la palabra son Pennington (2000) y Fielding (2002) (véanse los datos de estas publicaciones en las «Referencias bibliográficas»); cabe mencionar asimismo la serie *Players of Shakespeare* de Cambridge University

Por último, la puesta en escena de Peter Gill (1974, Stratford) es un cuarto montaje para la RSC más experimental, cargado de erotismo y contacto físico. Por ejemplo: en el momento en el que Orsino urgió a Viola a ir en su nombre a la residencia de Olivia, le colocó los brazos detrás de la espalda y, al declamar: «all is semblative a woman's part», le pasó la mano por todo el cuerpo; Antonio y Sebastian aparecían abrazándose en sus escenas; y el comportamiento de Olivia con Malvolio era lo suficientemente provocador como para explicar que el mayordomo pensara que la dama estaba enamorada de él⁶¹.

En Estados Unidos, en las tres décadas que transcurrieron desde 1950 hasta 1979, se fundaron dieciocho festivales de Shakespeare que a finales de la década de 2000 seguían en funcionamiento. En los diez años siguientes, de 1980 a 1990, fueron establecidos otros dieciocho festivales de Shakespeare que a finales de la década de 2000 continuaban celebrándose. Y de 1991 a 2000, se añadieron a la lista de festivales estadounidenses de Shakespeare la nada desdeñable cifra de veinte eventos. La tendencia en el Reino Unido (y otros países, como Canadá) ha sido similar.

A partir del año 2000, factores económicos y estratégicos se han conjugado para interrumpir la fiebre de nuevas compañías, aunque en general no han faltado producciones de Shakespeare en teatros de todos los tamaños de cualquier lugar del mundo (Scott-Douglass, 2007: 735). En lo que concierne a las producciones, Scott-Douglass ha

Press, que desde 1985 viene publicando artículos de actores que, como Fielding, han participado en montajes de la comedia.

⁶¹ Véase Potter (1985: 43-72) para más información sobre el montaje de Gill.

puesto de relieve que uno de los cambios más significativos de las últimas décadas ha sido la diversidad del reparto en cuanto al sexo, a la raza, al país o etnia de origen y al idioma.

Han surgido compañías solo de hombres (Men's Company del nuevo Globe Theatre de Londres⁶², 2000) o de mujeres (Los Ángeles Women's Shakespeare Company, 1994; Queen's Company de Nueva York, 2000; Women's Company del Globe Theatre, 2003) (Scott-Douglass, 2007: 735-736). De hecho, hasta muy recientemente, la única producción de *Twelfth Night* que había estado en cartel en el Globe Theatre (lo estuvo del 11 de mayo al 28 de septiembre de 2002) era de la compañía íntegramente masculina de dicho teatro, que previamente había realizado una puesta en escena de la comedia en el Middle Temple para celebrar el cuarto centenario de su representación en el mismo lugar por parte de la compañía de Shakespeare. Mark Rylance, el director artístico del Globe Theatre, interpretó en ambos casos a Olivia. La producción tuvo mucho éxito y recibió numerosos galardones; entre ellos, los de *Evening Standard*, *Time Out* y Laurence Olivier (considerados los más prestigiosos del teatro británico) y el del Critics' Circle del Reino Unido. Además, en diciembre de 2008, una encuesta sobre Shakespeare de *The Sunday Telegraph* («Telegraph Shakespeare Survey», 2008) situó el montaje en la segunda posición del listado de mejores producciones teatrales contemporáneas de obras del Bardo, por detrás únicamente de *A Midsummer Night's Dream* (1970) de Peter Brook para la RSC, y por delante de *King Lear* (1962) también de Brook y *Macbeth* (1976) de Trevor Nunn, ambas para la RSC, así como de *Hamlet* de Brook (2001) para The Young Vic, en este

⁶² Una reconstrucción del teatro original de la compañía de Shakespeare que abrió sus puertas en 1997. En adelante me referiré a él como *Globe Theatre*.

orden. Curiosamente, las cuatro obras en las que se basan estas producciones preceden a *Twelfth Night* en la lista de mejores obras del Bardo, en las posiciones 1 a 4.

Así mismo, los elencos multirraciales, multinacionales y multilingües son cada vez más frecuentes. Pero otra característica de las producciones modernas que tal vez ha estado más presente que estas últimas en las puestas en escena de *Twelfth Night* es la ubicación en una época histórica o región geográfica concretas, como el Lejano Oeste, el actual Washington, D. C., o la Europa fascista (Scott-Douglass, 2007: 736). Robin Midgley ubicó ya en 1979 su producción de *Twelfth Night* para el Haymarket Theatre de Leicester en España. Según el director, el objetivo era crear un ambiente tanto apasionado como formal, en el que el puritanismo de Malvolio y su extravagancia con las calzas amarillas fueran desviaciones obvias de la norma. El vestuario se basó principalmente en Goya, con toques de Velázquez (el velo de Olivia, por poner un ejemplo, era una mantilla). En las escenas en el exterior podían observarse paredes blancas y un sol abrasador; en aquellas de interior, rejas y un ambiente fresco y umbrío.⁶³

Una última característica que resalta Scott-Douglass es el interés por que Shakespeare llegue a los niños y otros colectivos sociales, como los presos. Dicho interés ha determinado la aparición de numerosos programas y compañías con fines educativos. En 2002, Globe Education, la división educativa del Globe Theatre, ofreció un programa especial para el cuarto centenario del (supuesto) estreno de *Twelfth Night* en el Middle Temple. Se titulaba «Shakespeare and the Lawyers» e incluía: representaciones de obras de dramaturgos

⁶³ Véase Potter (1985: 43-72) para más información sobre el montaje de Midgley.

contemporáneos de Shakespeare, conferencias, mesas redondas y, por último, jornadas de estudio (en cooperación con centros educativos locales). Además de estos tipos de actividades, Globe Education organiza habitualmente talleres para estudiantes y profesores de educación primaria y secundaria, cursos para estudiantes y profesores universitarios, y otros eventos (como lecturas) para familias y el público en general. Por su parte, Shakespeare 4 Kidz, la compañía británica de Shakespeare para niños y gente joven, no solo ha representado con frecuencia *Twelfth Night*, sino que además la incluye en su conjunto de *play packs*, facilitando de ese modo a colegios del Reino Unido y de otros países el montaje de la comedia⁶⁴. Y en 2008, la organización benéfica sin ánimo de lucro New Shakespeare Company representó *Twelfth Night* al aire libre en Londres (Regent's Park) en el marco de su Open Air Theatre 2008 y bajo la dirección de Edward Dick. La temporada anual de teatro al aire libre de esta compañía se caracteriza por montajes dirigidos a todos los públicos con una amplia variedad de precios, que facilita el acceso a los espectáculos de niños, desempleados, personas discapacitadas y jubilados (en el caso de la producción comentada de *Twelfth Night*, los precios oscilaban entre la entrada gratuita y las 35 libras). Los montajes cuentan con intérprete de lengua de signos y dispositivos de escucha asistida para personas con problemas auditivos. Tras las representaciones, suelen ofrecerse charlas. Además, un programa educativo permite cada año disfrutar de los montajes a 10 000 estudiantes de educación primaria o secundaria, y también lleva las obras a hospitales y asociaciones de familias, entre otras entidades. Por

⁶⁴ Los *play packs* contienen el guión, una partitura vocal (que incluye las piezas para piano), un CD musical de apoyo y una guía del profesor con detalles de dirección y escenografía, entre otra información.

mencionar varios ejemplos más de este tipo de iniciativas, en Filadelfia, el teatro Amaryllis Theatre abrió sus puertas en el año 2000 con una producción de *Twelfth Night* en lengua de signos⁶⁵, y en Japón, el New National Theatre ofreció en 2006 una versión para niños de la obra, realizada por la Shakespeare Company for Children del país.

Estas características identificadas por Scott-Douglass se dan también en las producciones que se han podido ver recientemente en España, como mostraré a continuación.

En nuestro país, el potencial dramático de las obras de Shakespeare fue reconocido en la década de los 90, cuando la escena madrileña ofreció de forma simultánea cinco producciones del Bardo en lo que el periódico *El País* dio en llamar *Shakespeare-manía* (Gregor, 1998: 421). Tan solo algo más de un siglo antes, compañías italianas como la de Ernesto Rossi habían dado a conocer a Shakespeare en España escénicamente. Según Alfonso Par (1940: 7), gracias a Rossi y a otros actores italianos, el público español conoció *Othello*, *Macbeth*, *Hamlet*, *King Lear*, *Romeo and Juliet*, *The Merchant of Venice*, *Antony and Cleopatra* y *The Taming of the Shrew*. Como es bien sabido, de estos dramas, solo el antepenúltimo y el último son comedias. Nótese asimismo que *Twelfth Night* no aparece en la enumeración.

⁶⁵ La producción era el resultado del proyecto ASL Shakespeare Project de la Yale University (EE. UU.), que comenzó en 1999 bajo la dirección de Peter Novak. Novak y tres actores, dos de los cuales eran sordos, dedicaron dieciocho meses a traducir *Twelfth Night* a la lengua de signos estadounidense, tras los cuales la compañía del Amaryllis Theatre estrenó la producción, por la que recibió buenas críticas de la prensa local y nacional y del público. Véase Novak (2003) para más información.

La primera puesta en escena de la obra que registra Par es la de la refundición de Jacinto Benavente *Cuento de amor*. Se estrenó en Madrid en marzo de 1899 y permaneció en cartel ocho noches. Según Par (1940: 62-64), Benavente tomó del original inglés la parte más destacada de la trama principal, que desarrolló a su manera —con un aire más sentimental que el de Shakespeare que incluso llegaba a ser trágico al final—, y eliminó casi todos los episodios cómicos y burlescos. El resultado fue una comedia menos fresca y espontánea que la inglesa.

Cuando Benavente llevó a la escena su refundición de *Twelfth Night*, eran dos las traducciones en castellano de la comedia que se habían publicado: *La duodécima noche ó Lo que queráis* [sic], una versión realizada a partir del francés por Eudaldo Viver que apareció en la colección *Los grandes dramas de Shakespeare* de Francisco Nacente, y *La noche de Reyes o Lo que queráis* [sic], de Jaime Clark, la primera traducción directa del inglés. Ambas se publicaron en el último tercio del siglo XIX. Benavente publicó su refundición en 1899.

Durante el tiempo que transcurrió hasta que el trabajo de Par, *Representaciones shakespearianas en España*, vio la luz, aparecieron dos traducciones más de la comedia: *La duodécima noche*, de R. Martínez Lafuente (1917), de nuevo una traducción indirecta del francés, y *Noche de Epifanía*, de Luis Astrana Marín (1924). Ya no surgirían en España nuevas versiones en castellano de *Twelfth Night* hasta el periodo de desarrollo económico de los años 60 y 70, en la etapa final de la dictadura franquista. Irían acompañadas de varias producciones teatrales.

En 1961, se publicó en la revista madrileña *Primer Acto* una adaptación del poeta español exiliado en México León Felipe. Llevaba

por título *No es cordero... que es cordera*⁶⁶ y había aparecido antes en la revista mexicana impulsada por intelectuales republicanos afincados en México *Cuadernos Americanos*⁶⁷. En 1964, sesenta y cinco años después del estreno de *Cuento de amor*, dicha adaptación hispano-mexicana fue llevada a los escenarios en el Teatro del Palacio de las Naciones de Barcelona dentro del Festival Conmemorativo del IV Centenario de Shakespeare. La representó la compañía Teatro Popular de Barcelona, bajo la dirección de Esteban Polls, los días 29 y 30 de diciembre del año mencionado y 2 y 3 de enero de 1965 (Arias, 2001: 71). Según una reseña del diario *La Vanguardia*, entonces titulado *La Vanguardia Española*, la producción gozó de la aprobación del público. El responsable de la reseña elogia la luminotecnia, la dirección y la interpretación, pero critica el escenario escogido, que a su juicio podía eliminar matices (Arias, 2001: 65). En el reparto figura la entonces actriz debutante Ana María Barbany. León Felipe transforma notablemente el texto de Shakespeare, pero en este momento no me detendré en las características de su versión, que se abordan en los capítulos 3 y 4, como las de las demás versiones en castellano publicadas. Sí conviene mencionar que en el mes de mayo del mismo año en el que se estrenó *No es cordero... que es cordera*, la revista *Primer Acto* había anunciado la representación del 2 al 4 de junio de otra producción de *Twelfth Night* en el Teatro del Palacio de

⁶⁶ Shakespeare, W. (1961, julio-agosto). No es cordero... que es cordera: cuento milesio contado dramáticamente en inglés por William Shakespeare con el nombre de *Twelfth Night* y vertido al castellano por León Felipe con una libertad que va mas allá de la paráfrasis. *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, 25, 10-35.

⁶⁷ Shakespeare, W. (1953, 27 de septiembre). No es cordero... que es cordera: cuento milesio contado dramáticamente en inglés por William Shakespeare con el nombre de *Twelfth Night* y vertido al castellano por León Felipe con una libertad que va mas allá de la paráfrasis. *Cuadernos Americanos*, 33 (139 páginas). Erra, por tanto, Rosario Arias (2001: 59) al afirmar que la adaptación de León Felipe se publicó antes en España que en México.

las Naciones de Barcelona. Era *Noche de Reyes*, de la compañía State Theatre of Turkey, bajo la dirección del famoso dramaturgo turco Refik Erduran (cf. Arias, 2001: 71). Lamentablemente, no he logrado localizar ninguna reseña de esta producción, sobre la que se carece de otros datos.

En 1967, *Twelfth Night* vuelve a la escena madrileña (Teatro Beatriz, compañía Teatro Estudio de Madrid, TEM) en versión de William Layton y José Carlos Plaza, con toda probabilidad traductor y adaptador, respectivamente, además de directores⁶⁸. La crítica de la producción, titulada *Noche de Reyes (o Lo que queráis)*, es por lo general dura con el trabajo realizado por los alumnos del TEM y compara el ambiente de la sala con el de una función de colegio (esta analogía explicaría el sorprendente beneplácito del público del que la prensa se hace eco). *ABC* usa calificativos como «chocarrera», «empobrecedora» y «equivocada» para referirse a la versión de Layton y Plaza, que según el periódico cae en el mal gusto al intentar actualizar el diálogo. Lorenzo López Sancho, el crítico teatral responsable de la reseña, recomienda el uso de la traducción de León Felipe. Con respecto a la puesta en escena, la considera aburrida y primitiva. Para el diario *Informaciones* fue simple y llanamente un fracaso. Finalmente, en *Primer Acto*, David Ladra comenta que el TEM, al ser un teatro de los sentidos, deja prácticamente todo a la improvisación del actor, cuya actuación resulta sin embargo falsa (Arias, 2001: 65-66).

⁶⁸ En otras ocasiones en las que Layton había firmado, junto con un colaborador suyo, la versión en la que se basaba una de sus producciones, había participado en dicha versión como traductor, siendo su colaborador el adaptador. Tal es el caso de *Lo que pasó en el zoo*, una versión de *The Zoo Story* (de Edward Albee) en la que participaron Layton como traductor y Miguel García Rey como adaptador, según consta en la solicitud de permiso de representación que Layton envió al aparato censorio del franquismo en marzo de 1963 (Merino, 2000a: 130 y 138).

En 1967, José María Valverde publicó *La duodécima noche o Lo que queráis*, una nueva traducción de *Twelfth Night*, y en 1971 volvería a aparecer en un escenario español una versión de la comedia⁶⁹. Se trata de *Lo que te dé la gana*, una adaptación musical de Hal Hester y Danny Apolinar para el Teatro Experimental Independiente (TEI, formado en 1968 a partir de una escisión del TEM, que quedaría disuelto poco después). Dicha adaptación, dirigida por José Carlos Plaza y supervisada por William Layton, fue bien recibida por la crítica. *ABC* alaba la interpretación y *Arriba* pone de relieve la progresión del TEI (Arias, 2001: 66). Francisco Álvaro recoge en su libro *El espectador y la crítica: el teatro en España en 1971* (1972) una amplia variedad de opiniones de otros medios (*El Espectador*, *La Estafeta Literaria*, *Nuevo Diario*, *Gaceta Ilustrada*, etcétera). La visión general que ofrecen es muy positiva. Álvaro, por su parte, destaca la declaración de propósitos de la compañía ante el rechazo entre los jóvenes de la época de los cánones y esquemas que la sociedad intentaba imponerle (Álvaro, 1972: 212) y refiere la presencia en la producción de juegos y equívocos sexuales (cf. Arias, 2001: 66).

Tras esta adaptación musical, que parece reflejar cómo en los años 70 las representaciones teatrales comenzaban a manifestar en España cierto afán de ruptura, en consonancia con el ambiente político del momento, no tengo constancia de ninguna puesta en escena hasta la década de los 90. Sin embargo, continuaron sucediéndose las

⁶⁹ Puesto que esta tesis doctoral gira en torno a las traducciones de *Twelfth Night* al español, he excluido del presente apartado los montajes en lenguas cooficiales de España. Por ejemplo, *Nit de Reis o el que vulguen* (Teatro Romea de Barcelona, 1968; basado en la traducción al catalán de Josep María de Sagarra, que fue llevada a la escena por la Nova Companyia de Barcelona bajo la dirección de Ventura Pons) y el aclamado *Nit de Reis* (Mercat de les Flors de Barcelona, 1990; basado en la traducción al catalán de Salvador Oliva, que fue llevada a la escena por El Talleret de Salt bajo la dirección de Konrad Zschiedrich).

versiones publicadas. En 1972, apareció *Víspera de Reyes o Lo que vosotros quisierais*, una traducción de Jaime Navarra Farré a la que siguió en 1988 *Noche de Reyes o Como queráis*, traducción del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Ya en los 90, tras la vuelta a los escenarios de la comedia con no menos de cinco producciones que se fueron sucediendo de 1992 a 1996 y en las que me detendré a continuación, salieron a la luz *Noche de Reyes o Lo que queráis*, de Ángel Luis Pujante, y *Noche de Reyes*, de Cristina María Borrego (ambas en 1996). Completa este listado de versiones publicadas en España *Noche de necios*, de Paco Redondo y Loreto Berrió, imprimida en el año 2000.

El interés renovado, desde los años 70, por publicar la comedia en español no es exclusivo de España, sino que también se observa en Hispanoamérica. En 1974, se publicó de nuevo en México la adaptación de León Felipe⁷⁰. En 1983, apareció en ese mismo país *Noche de Epifanía o Lo que queráis*, de Federico Patán. A esta traducción le siguió en 1994 la de Emir Rodríguez Monegal: otra *Noche de Reyes*, que se había realizado para una producción uruguaya de 1964 y había permanecido inédita hasta entonces. Vio la luz en Buenos Aires. En el año 2000, se imprimió también en Buenos Aires *Noche de Reyes o Lo que quieran*, de Piedad Bonnett. Y, por último, en 2005 apareció en México *Noche de Reyes o Como quieran*, de Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman.

Volviendo a la *Shakespeare-manía* de la escena española de los años 90 (como mencioné anteriormente, las versiones publicadas en

⁷⁰ Véanse los datos de la publicación en el apartado A.2 de las «Referencias bibliográficas».

español de *Twelfth Night* se tratarán con más detenimiento en los capítulos 3 y 4), el 1 de abril de 1992, la compañía Backa Teater de Suecia, perteneciente al teatro municipal de Gotemburgo, estrenó una versión en sueco en la Sala Olimpia de Madrid, dentro del XII Festival Internacional de Teatro de esta ciudad. Firmada por Lena Fridell⁷¹, se titulaba *Trettondagsafton* (La vigilia del día de Epifanía). La directora, Eva Bergman (hija del célebre director de cine Ingmar Bergman), había creado una producción en la línea de los demás montajes del teatro Backa Teater; es decir, dirigida a la gente joven. No obstante, consideraba todo un desafío lograr que la juventud se interesara por un clásico. El espectáculo, ambientado en la época actual, era, en sus propias palabras, «una reflexión sobre el amor y la condición social» (Fernández Santos, 1992⁷²; citado en Arias, 2001: 66). Según el diario *Ya*, presentaba considerables carencias, si bien las escenas cómicas y la música eran dignas de elogio; otros medios como *El País* y *ABC* fueron menos severos pero se mostraron más interesados por la opinión de Bergman sobre su padre que por la producción en sí (Arias, 2001: 66). Una semana después del estreno en Madrid, el montaje fue reestrenado en el Teatro Municipal Lope de Vega de Sevilla, en colaboración con el pabellón de Suecia en la Exposición Universal que se inauguró el día 20 del mismo mes en la capital andaluza. Julio Martínez (1993: 372-374) afirma que la acogida del

⁷¹ Juan Carlos Mas (1993: 518), en su listado de representaciones de Shakespeare en Madrid y Barcelona de 1960 a 1992, se refiere a dicha dramaturga como «Hena Fridell» en lo que parece ser un error tipográfico. Arias (2001: 72) reproduce el error en su anejo de representaciones de *Twelfth Night*. Lena Fridell es una conocida dramaturga y directora teatral sueca que colabora habitualmente con los teatros Backa Teater y FolkTeatern de Gotemburgo. Entre los galardones que ha recibido destacan el Augustpris 1990 del sindicato de dramaturgos de Suecia y el premio de teatro para niños otorgado en 1991 por la crítica teatral sueca.

⁷² Fernández Santos, E. (1992, 1 de abril). La hija de Bergman presenta en Madrid un clásico de Shakespeare. *El País*, p. 35.

público sevillano fue mayoritariamente positiva (sobre todo entre los jóvenes), pese a que las representaciones tuvieron lugar en una semana poco propicia (la anterior a Semana Santa), eran largas y no había ningún tipo de servicio de traducción o interpretación que ayudara a franquear la barrera del idioma. Martínez también señala que, en general, la crítica sueca había recibido con entusiasmo la producción; solo una minoría la había acusado de frívola, liviana y desvirtuadora del original. En el cierre de su artículo, se lamenta de la ausencia de títulos shakespearianos en la escena sevillana durante los seis meses que duró la Exposición Universal, en los que la oferta de obras teatrales fue muy abundante.

En 1993, se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid un montaje de la compañía El Talleret de Salt⁷³ basado en la traducción de José María Valverde y dirigido por Konrad Zschiedrich. Tanto *El País* como *Ya* elogian el texto de Valverde (Arias, 2001: 67). En cuanto al montaje, titulado *Noche de Reyes*, Eduardo Haro Tecglen, de *El País*, reconoce que es simpático y está bien hecho (en particular, bien interpretado), pero lamenta que no cuente la historia que relata Shakespeare, por el afán de espectáculo (Haro Tecglen, 1993: s. p.). En su opinión, es demasiado largo y, sin embargo, solo incluye pequeños episodios de *Twelfth Night*, que amplía. El crítico se pregunta «dónde está la melancolía de los amores imposibles, dónde está la dulce sugerencia de la impostura, dónde los lamentos de enamorados» y se responde a sí mismo: «Están disfrazados entre chistes y gracias», para a continuación criticar a los dramaturgos y directores modernos por no representar las obras teatrales antiguas como eran en sus respectivas épocas (Haro Tecglen, 1993: s. p.). Por su parte, Alberto

⁷³ Véase la nota 69 del presente capítulo.

de la Hera, de *Ya*, también censura los desvíos del original de esta puesta en escena, en concreto el excesivo protagonismo de Sir Toby (Tobías) (Hera, 1993⁷⁴; citado en Arias, 2001: 67).

En 1996, son tres las producciones de *Twelfth Night* que llegan a la cartelera teatral española. La primera, titulada *Noche de Reyes* y basada en una versión de la traductora Elsa Alonso que no se ha publicado, se estrenó en el Teatro Municipal de Almagro, Ciudad Real, el 25 de julio, en el marco del XIX Festival de Teatro Clásico de dicha localidad. Permanecería en el renombrado festival dos días. La compañía (Escena Abierta) trasladaría entonces el espectáculo a la Terraza del Teatro de Madrid, donde estaría hasta el 10 de septiembre. En el programa de las representaciones de Almagro, Juan Pastor, el director, pone de relieve el mundo al revés que plantea la «fiesta de locos» de la comedia en contraste con el crudo mundo de la realidad cotidiana al que devuelve la canción final de Feste. Además, insiste en la sencillez de su concepción del diseño escénico y de la interpretación, que tiene como objetivo permitir que la brillantez del texto hable por sí misma. Enrique Centeno, de *ABC*, resalta el sumo deleite con el que el público siguió el montaje la noche del estreno (Centeno, 1996⁷⁵; citado en Gregor, 1998: 423), y Lorenzo López Sancho⁷⁶, del mismo periódico, alaba a los actores principales y afirma que la producción se encuentra entre las más plausibles que ha visto de Shakespeare (López Sancho, 1996; citado en Arias, 2001: 67).

La segunda producción de 1996, *La noche XII*, se estrenó el 14 de noviembre en el Teatro de la Abadía de Madrid, en el marco del

⁷⁴ Hera, A. de la (1993, 30 de marzo). ¿Por qué adaptarla? *Ya*, p. 31.

⁷⁵ Centeno, E. (1996, 1 de agosto). Noche local, noche feliz. *ABC*, p. 19.

⁷⁶ López Sancho, L. (1996, 3 de agosto). Espléndida *Noche de Reyes*. *ABC*, p. 84.

Festival de Otoño de la ciudad, y sorprendentemente coincidió en cartel con el tercer y último montaje del año, pues continuó representándose hasta el 2 de febrero de 1997, y *Noche de Reyes (o Lo que queráis)*, el montaje al que acabo de hacer referencia, se estrenó el 19 de noviembre en la sala Ensayo 100, también dentro del Festival de Otoño de Madrid, y permaneció en cartel hasta el 25 de enero de 1997 (los días 24 y 25 en el Real Coliseo de Carlos III de San Lorenzo de El Escorial). *La noche XII*, dirigida por Gerardo Vera, empleaba el texto traducido de la Fundación Instituto Shakespeare. *Noche de Reyes (o Lo que queráis)*, dirigida por Adrián Daumas, estaba basada en la traducción de Ángel Luis Pujante. Gregor (1998: 431) sugiere, siguiendo a Nieves Mateo⁷⁷, que las diferencias entre ambas producciones habían comenzado con la misma elección de la traducción, «Conejero's actor-oriented "adaptation" versus Pujante's more faithful, more richly nuanced version». La puesta en escena de Vera duraba dos horas; la de Daumas, casi dos horas y media. Vera usaba un decorado y una iluminación sencillos pero sugerentes, que lograban un buen impacto visual; Daumas, cuyo presupuesto era particularmente escaso, no conseguía crear tal ambiente con su diseño escénico, pero generaba una atmósfera igual de eficaz mediante la magnífica interpretación de su equipo de actores. Vera potenciaba el alborozo y buen humor, pero esquivaba las principales áreas problemáticas de la comedia; Daumas, en cambio, convertía dichas áreas en los centros de atención y reducía al mínimo lo cómico. Con respecto al potencial erótico de la obra, a ambos directores parecía atraerles, pero lo cierto es que, según critica Gregor (1998), Vera

⁷⁷ Mateo, N. (1996, noviembre-diciembre). *Noche de Reyes* en la Abadía y Ensayo 100. *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, 226, 122-124. Citado en Gregor (1998: 431).

eliminó las ambigüedades sexuales del triángulo Orsino-Viola/Cesario-Olivia⁷⁸. La puesta en escena de Daumas estuvo precedida por una polémica surgida de la censura por parte de Publisistemas, la empresa que gestionaba la publicidad del metro de Madrid, del cartel publicitario del montaje. Dicho cartel mostraba a María Icaza (la actriz que representaba a Viola) desnuda, posando como la Venus de Botticelli. Su cuerpo se había desdoblado en dos mediante técnicas informáticas para evocar la existencia de un par de gemelos en la obra. Publisistemas consideró que el desnudo podía herir la sensibilidad de algunos viajeros y no colocó el cartel en los andenes del metro. Tuvo que intervenir en el asunto Luis Eduardo Cortés, consejero de Obras Públicas, Urbanismo y Transporte de la Comunidad de Madrid, para que la empresa rectificara y la producción fuera publicitada en la misma medida que el resto de las que participaron en el Festival de Otoño. El montaje de Daumas no incluía ningún desnudo, pero sí mostraba una fascinación considerable por el deseo y experimentaba con el erotismo que algunas escenas pueden desprender. Mientras que en la puesta en escena de Vera el deseo no aparecía más que en leves dejos o ensombrecido por episodios cómicos, en la de Daumas brotaba de muchas formas distintas: heterosexual, homosexual, híbrida, etcétera.

En cuanto a la opinión de la prensa acerca de ambos montajes, numerosos medios (entre ellos, *ABC* y *El País*) enfatizaban la cuestión erótica y la difuminación de las fronteras entre hombre y mujer. Rosana Torres (1996) incluso titulaba un artículo sobre la producción de Vera que publicó en *El País*: «El director encuentra en

⁷⁸ Otra supresión realizada por Vera que a Gregor le parece censurable es la de la última canción de Feste.

‘La noche XII’ una metáfora bisexual». En dicho artículo aparecía la siguiente afirmación de Vera: «La obra recoge toda la erótica shakespeariana de [los] sonetos [de Shakespeare] y también la metáfora de la bisexualidad más clara en este autor» (Torres, 1992: 40).

La prensa también aludía, por lo general, a la buena interpretación de los actores, y, en el caso de Daumas, elogiaba, además, lo innovador y atrevido del montaje (Fuentes, 1996⁷⁹; citado en Arias, 2001: 67), así como su mayor grado de recreación y el hecho de que tuviera más poesía (Mateo, 1996⁸⁰: 124; citado en Arias, 2001: 67). El semanario económico *El Nuevo Lunes* ofreció una entrevista con Daumas en la que este exponía un conjunto de ideas sobre cómo hacer teatro y afirmaba que había elegido la traducción de Pujante «por ser el texto más directo, el que mejor recog[ía] el tema de la poesía y los cambios literarios de Shakespeare y la riqueza de los distintos mundos que actúan en la comedia» (A., 1996⁸¹; citado en Arias, 2001: 68).

El éxito de ambos montajes fue arrollador, pero, para Gregor (1998: 423), resulta todavía más alentador que demostraran que clásicos como Shakespeare también podían aportar triunfos escénicos en salas marginales o alternativas con medios relativamente escasos, algo que en opinión del investigador (1998: 423-424) había sugerido previamente la producción de Juan Pastor.

Con respecto al origen de las diferencias entre los dos montajes, en el cierre de su artículo, Gregor (1998: 431) señala que sospecha que

⁷⁹ Fuentes, N. (1996, 9 de diciembre). Dos Shakespeares distintos. *El Siglo*, 49.

⁸⁰ Mateo, N. (1996, noviembre-diciembre). *Noche de Reyes* en la Abadía y Ensayo 100. *Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*, 226, 122-124.

⁸¹ A., M. (1996, 25 de noviembre-1 de diciembre). Adrián Daumas se enfrenta a *Noche de Reyes*. *El Nuevo Lunes*, viii (suplemento de cultura).

las auténticas razones de tales divergencias radican en la formación y experiencia de los respectivos directores:

[...] one [Vera] schooled in the art of recuperating the classics for modern consumption and thus drawn to highlighting the “audience-friendly” elements of comedy and the visually striking components of lighting and costume, the other [Daumas] trained in the idea of drama as a process of negotiation with actors as to the significance of the parts they are playing and of Shakespeare-directing as an inevitable confrontation with the darker elements of texts that resist containment and threaten problem-free closure.

Respalda su hipótesis el hecho de que, según los programas de las producciones, el montaje de Vera estuviera inspirado en las ideas de Jan Kott acerca del mundo de Shakespeare y el de Daumas, en las visiones materialista cultural y neo-historicista moderna del dramaturgo inglés⁸².

Tras la *Shakespeare-manía* de los años 90, en el siglo XXI, *Twelfth Night* parece haberse convertido en una obra habitual de los escenarios españoles. Tanto es así que, desde 2001 hasta la fecha, cada año se han venido representando uno o más montajes de la comedia. Varias de estas producciones se han estrenado en grandes teatros de Madrid, con afamados directores que estaban al cargo de compañías reconocidas, pero la mayoría han sido llevadas a la escena en salas más modestas de pueblos o pequeñas ciudades, por compañías poco conocidas, algunas de actores noveles.

Como avancé en las páginas precedentes, en el año 2000, el director teatral Paco Redondo y la profesora de Inglés de enseñanza secundaria Loreto Berrió publicaron una versión de *Twelfth Night*

⁸² Véase Gregor (1998) para más información.

titulada *Noche de necios*. Esta versión fue puesta en escena por la compañía Teatro Cachivaches, S. Coop. (actual Teatro Cachivaches, S. L.) en 2001, como espectáculo programado por la Red de Teatros de Castilla La Mancha para la primavera-otoño de dicho año. El montaje, que dirigió el propio Paco Redondo, se representó en municipios de entre dos mil y diez mil habitantes como: Motilla del Planchar (17 de febrero), Villanueva de Alcardete (17 de noviembre), La Guardia (24 de noviembre), Fuensalida (1 de diciembre), Villa de Don Fadrique (21 de diciembre) y Villafranca de los Caballeros (28 de diciembre).

En 2002, *Twelfth Night* volvió al Teatro de la Abadía de Madrid en el marco del Festival de Otoño de la ciudad. En esta ocasión, el director era el británico Dan Jemmett, y el montaje, una innovadora producción en francés con sobretítulos en castellano y un Feste que contaba sus chistes en esta lengua (y amenizaba los mejores momentos poniendo discos de vinilo). Dicho espectáculo había sido creado en 2001 en el teatro Vidy-Lausanne, Espace Théâtral Européen, de Suiza. Estaba basado en una traducción de Marie-Paule Ramo y se titulaba *Shake*, en referencia al verbo *to shake* y al Bardo. Se representó por primera vez en el Théâtre de la Ville-Les Abbesses de París (7-23 de febrero de 2001). Allí no solo tuvo una acogida espectacular, sino que además le valió a su director el premio Revelación 2002 del sindicato de críticos de Francia. Calificado con frecuencia como fresco y transgresor, duraba dos horas escasas y apenas empleaba a cinco actores, que, junto con un muñeco de ventrílocuo, representaban a diecisiete personajes, de modo que: Orsino (Antonio Gil Martínez, el único español del reparto) era también Malvolio; Sir Toby, Sir Andrew y Antonio; y Viola, Sebastian.

Cinco casetas de playa en las que los actores se cambiaban lo posibilitaron. Las casetas, situadas en la playa a la que llegó Viola después del naufragio (el escenario), reforzaban el tema central de la obra: la confusión de identidades. La crítica española resaltó este aspecto, la calidad de la interpretación y el extraordinario humor. En suma, consideró el espectáculo (en cuya producción había participado el conocido actor belga Philippe Sturbelle) un acercamiento libre, sin complejos, al gran teatro clásico. El montaje estuvo en cartel desde el 30 de octubre hasta el 2 de noviembre y, a continuación, continuó de gira por Francia y otros países, hasta bien entrado 2003.

También en los años 2002 y 2003, la compañía Pez Luna Teatro —creada por Estudio Corazza para hacer partícipe al público de la investigación artística de esta escuela de actores y para promover la práctica teatral de sus alumnos, ex-alumnos y profesionales— representó el montaje *Noche de Reyes... O lo que quieras* en diversos escenarios españoles. El 13 de julio de 2002 actuaron en el VII Festival de Teatro Ciudad de Chinchilla (Albacete), titulado «W. Shakespeare, nuestro contemporáneo». A continuación, iniciaron una gira tras la cual el 28 de abril de 2003 el montaje se estrenó en el Teatro Galileo de Madrid. La traducción era de Lorena García y Liz Lobato. En la adaptación participaron, además de estas dos actrices, Paula Soldevila y Consuelo Trujillo, la directora. Una nota de prensa de TVE anunciaba, el día del estreno en Madrid, la proyección de un reportaje sobre el montaje al día siguiente en *La Mandrágora*, programa de La 2 de TVE entonces presentado por Liz Lobato. Dicha nota de prensa situaba a Viola como protagonista (Grupo RTVE, 2003). La producción, sencilla escenográficamente, ponía de relieve la vigencia

de Shakespeare y cómo *Twelfth Night* desafía el orden establecido (Estudio Corazza, s. f.):

Superiores que se enamoran de sus subordinados y a la inversa, mujeres que aman a mujeres y hombres enamorados de hombres. [...] Todo está trastocado y los personajes siguen la pauta de la pasión y no la correspondiente a su sexo o estamento social.

En el reparto figuraban: Liz Lobato (Viola), Lorena García (Olivia), Paula Soldevila (Feste), Mercedes Castro (Maria), Joshean Mauleón (Malvolio), Rafa Castejón (Orsino), Ben Temple (Antonio), Francisco Olmo (Sir Toby) y Luis Gato (Sebastian) (Pez Luna Teatro, s. f.).

En agosto del año 2003, la primera edición del Festival Shakespeare de Barcelona, celebrada en el municipio de Santa Susanna, incluyó en cartel *La dodicesima notte, o Quel che volete*. Se trata de una producción italiana del Teatro Stabile dell'Umbria dirigida por Antonio Latella, quien aseguraba en el programa que el texto era ligero pero, en él, nadie era quien parecía ser. Se representó el 29 y el 30 de septiembre con un reparto íntegramente femenino. El aforo era de 386 localidades y el precio, 25 euros. La producción procedía del 55º Festival de Shakespeare de Verona.

En 2004, el director irlandés Denis Rafter recorrió numerosos escenarios de España con su *Noche de Reyes*. Este montaje de *Twelfth Night* partía de una versión de la comedia del propio Rafter y de Ángel García Suárez. La puso en escena la compañía recién creada Gesteatral⁸³. La acción se desarrollaba en un escenario austero, con apenas un baúl, un tronco y un azul intenso que representaba el mar. Según el director, dicha austeridad era sinónimo de libertad, dado que el peso artístico recaía sobre la interpretación (dicho de otro modo, eran los propios actores quienes creaban las imágenes y otorgaban a la

⁸³ Véase Rafter (s. f.: «espectáculos anteriores») para más información.

obra su energía, su ritmo y su musicalidad). Rafter, quien sostiene que si respetas a Shakespeare, él cuida de ti, creó junto con García Suárez un texto que se ajustaba en buena medida al original, con tan solo ligeros cambios en el vocabulario para facilitar que público de todas las edades pudiera disfrutar de la obra. El montaje, con un toque africano (Viola llegaba a una costa africana), duraba dos horas y cuarenta minutos y tenía un precio general de 25 euros. Se estrenó en el Teatro Principal de Burgos y se representó por toda España, en calles, iglesias, corrales de comedias, auditorios, grandes teatros e incluso un castillo medieval. Entre los festivales de teatro clásico que lo incluyeron en su programación figuran los de Alcalá (22 de junio), Cáceres (26 y 27 de junio), Almagro (9 a 11 de julio), San Lorenzo de El Escorial (30 y 31 de julio) y Olite (20 y 21 de agosto). Del 20 al 23 de diciembre, estuvo en cartel en el Teatro Infanta Isabel de Madrid. Una gran expectación marcó la llegada a esta sala, debido a las buenas críticas recibidas durante los meses anteriores en diversas partes del país. Por poner varios ejemplos, *El Periódico de Extremadura* afirmaba el 28 de junio: «Con esta versión de Noche de reyes [sic] el Festival de Teatro Clásico [de Cáceres] recupera el excelente tono de anteriores ediciones» («Una gran comedia de equívocos», 2004: s. p.); y *El Día de Ciudad Real* señalaba el 11 de julio: «El director irlandés y su compañía [...] levantó [sic] al público de sus asientos» (Rafter, s. f.: «dossier de prensa»). Ambos diarios informaban de un lleno completo. La prensa en general calificaba la obra como una historia de enredos, risas y amor⁸⁴. En el Teatro Infanta Isabel, el número de espectadores fue 364 y la recaudación, de 7 009 euros, según datos del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura español.

⁸⁴ Véase Rafter (s. f.: «dossier de prensa») para más información.

Otra producción que ha recorrido buena parte de España y se estrenó en este país en 2004 es la *Noche de Reyes* del director argentino Claudio Hochman, autor de la versión, junto con la compañía Cómicos Teatro Abierto de Albacete (actual Eureka Teatro). Este grupo de actores trata de educar y divertir representando obras clásicas, a las que dan un carácter contemporáneo. El 8 de julio estrenaron *Noche de Reyes* en el IX Festival de Teatro Clásico de Chinchilla (Albacete) (había sido preestrenada en Aveiro, Portugal, el 1 de julio de 2004). En los meses siguientes, visitaron Albacete capital, en el marco del XLIX Festival de la ciudad, y el Teatro Principal de Almansa, así como el Gran Teatro de Villarrobledo; y en noviembre, salieron de Castilla La Mancha para participar en el VIII Certamen Nacional de Teatro «Garnacha de Rioja», en la localidad de Haro. El precio de la entrada a estas representaciones giraba en torno a los 6 o 9 euros. No obstante, en 2005, los habitantes de la localidad castellano-manchega de Miguelturra pudieron disfrutar del montaje en la Casa de la Cultura del municipio por el precio simbólico de un euro. El espectáculo había sido seleccionado para la programación teatral de otoño a través de la Red de Teatros de Castilla la Mancha. En 2006, la compañía volvió a representar la obra en Toledo, dentro de su XIII Ciclo de Teatro Clásico, y Oviedo, en el marco del ciclo veraniego organizado por el ayuntamiento de la ciudad. El montaje ha superado las 100 representaciones, ha recibido diversos premios y nominaciones (entre ellos, el premio a la mejor interpretación femenina del certamen «Garnacha de Rioja») y ha llegado a cruzar el Atlántico y representarse en Buenos Aires. Tal vez sus principales características sean su sencillez, su sentido del humor y su cercanía al público, sin descuidar la fidelidad al original.

El 13 y el 14 de julio de 2006, la compañía de los alumnos del curso continuo de Interpretación del Laboratorio Escénico de Valencia representó *Noche de Reyes* en el Off Teatro de la ciudad levantina. La coordinadora del curso y directora del centro, Olga Peris, ejerció de directora. Los días 4 y 5 de julio de 2007, alumnos de 4º de Interpretación de la Escuela de Actores de Canarias pusieron en escena *Twelfth Night* también con el título *Noche de Reyes* como proyecto fin de carrera, dentro de un taller de Teatro Clásico y bajo la dirección del director y docente francés Patrick Pezin. Las entradas eran gratuitas pero se requería invitación.

También en 2007, el día 28 de septiembre, el Centro Dramático Gallego (CDG) estrenó una producción de *Twelfth Night*. Se titulaba *Noche de Reyes, O lo que tú quieras* y fue presentada en el Salón Teatro de Santiago de Compostela, sede escénica del CDG. Allí se representaron las primeras 22 funciones, a las que acudieron 3 591 personas. El lleno fue completo en repetidas ocasiones. Una gira llevó posteriormente la producción a once escenarios de las cuatro provincias gallegas: los de los teatros de Orense, Carballo, O Barco de Valdeorras, Ferrol, Vigo, Villagarcía de Arosa, Tui, Ribadeo, Pontevedra, La Coruña y Narón. El periodo de representación en Galicia terminó con un balance de 14 984 espectadores, éxito con escasos precedentes en el teatro gallego. De las cuarenta funciones ofrecidas, 18 estaban concertadas para alumnos de centros de enseñanzas medias. El montaje, la primera incursión del director en el repertorio de Shakespeare, recibió los siguientes galardones: Premio María Casares 2007 a Mejor Espectáculo, Mejor Dirección, Mejor Actor Secundario (Xan Cejudo), Mejor Escenografía y Mejor Vestuario; Premio del Público en el Festival Internacional Outono de Teatro (Carballo, La Coruña); y

Premio a la Mejor Obra Teatral 2007 del semanario *Santiago Siete*, concedido a partir de una encuesta realizada entre los lectores para escoger «Lo mejor del año 2007» en Santiago de Compostela. Tras las representaciones en Galicia, la producción fue llevada a la escena del 11 al 13 de julio de 2008 en la 31ª edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro, donde también cosechó un gran éxito. Las entradas tenían un precio de entre 10 y 12 euros. El espectáculo, fiel al original de Shakespeare, ha sido elogiado por la crítica por su frescura y humor y por la interpretación actoral. La acción se desarrollaba en verano en un país mediterráneo y la música, en directo, era italiana.

La edición de 2008 del Festival de Almagro incluyó también otro exitoso montaje de *Twelfth Night*, una producción del director británico Declan Donnellan y del Festival Internacional de Teatro Chéjov de Moscú, en asociación con la filial rusa de la compañía del Reino Unido Cheek by Jowl, de Donnellan y Nick Ormerod. Cheek by Jowl nació en 1981 con el propósito de reexaminar textos clásicos centrándose en el arte actoral. Su filial rusa, creada en 1999, estrenó en mayo de 2003 la producción de Donnellan en el Festival de Chéjov. Desde entonces hasta octubre de 2011, ha estado de gira por todo el mundo con el montaje⁸⁵, que, con un reparto íntegramente masculino, ha tenido un éxito espectacular. La crítica internacional (*The Guardian*, *The New York Times*, etcétera) ha alabado la excelente interpretación del equipo de actores y el humor, la precisión y la musicalidad del montaje, cuyo diseño de escenografía y vestuario destacan por su sencillez. En España, la producción se estrenó el 26 de junio de 2008 en el teatro

⁸⁵ En febrero-marzo de 2007, actuó en el festival de las obras completas de Stratford. Su puesta en escena fue la única de *Twelfth Night* que incluyó el festival, aparte de la versión libre de apenas una hora de duración que representó la compañía Filter bajo la dirección de Sean Holmes.

María Guerrero del Centro Dramático Nacional, donde permaneció hasta el 3 de julio del mismo año. Posteriormente, se representó en el Palacio de Congresos de Zaragoza (7 de julio de 2008), el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián (10 de julio de 2008) y Almagro (12 y 13 de julio de 2008). Las funciones fueron en ruso con sobretítulos en español. Pese a este hecho y a las dos horas y media de duración del espectáculo, el montaje recibió una calurosa acogida en nuestro país.

También en 2008, la compañía Cascabeles llevó a la Muestra de Teatro de Alorcón algunos textos de Shakespeare, entre los que se encontraba *Twelfth Night*. El espectáculo, programado para el 6 de junio, llevaba por título *Todo fue un sueño* e incluía exactamente (en el orden y con los títulos siguientes): *Sueño de una noche de verano*, *Las alegres comadres*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *El mercader de Venecia*, *Noche de Reyes*, *Hamlet*, *Ofelia*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Ricardo III* y *Enrique V*.

Todas estas producciones del siglo XXI en nuestro país, y las que les han seguido hasta 2012, parecen revelar que la situación de *Twelfth Night* en la escena española que Gregor (1998: 422) describía a finales del siglo pasado: «*Twelfth Night* has fared badly in relation to the tragedies, as well as to other comedies such as *As You Like It* and the hugely popular *A Midsummer Night's Dream*, with which the average theatre-going Spaniard is much better acquainted», si bien podría estar vigente todavía⁸⁶, posiblemente ha dejado de estarlo. Al menos, hay un

⁸⁶ Los listados de espectáculos estrenados en España del Centro de Documentación Teatral correspondientes a 2004, 2005 y 2006 siguen mostrando cierta ventaja de las tragedias de Shakespeare frente a sus comedias, y también la supremacía de *A Midsummer Night's Dream* entre estas últimas. Ahora bien, la ventaja de las tragedias sobre las comedias es cada vez menor y la supremacía de

claro interés por la comedia no solo entre los centros dramáticos públicos y afamadas compañías, sino también entre pequeños grupos teatrales y los espectadores en general.

Para concluir, cabe afirmar que es indudable que, gracias a las numerosas puestas en escena de *Twelfth Night* en todo el país durante los dos últimos decenios, hoy en día esta comedia ha dejado de ser una gran desconocida para muchos españoles y ha empezado a ocupar el lugar que merece en la escena española como una obra clave de Shakespeare.

1.8. Adaptaciones al cine y a la televisión

A principios del siglo XX, con la aparición del cine, surge un nuevo medio de difusión de las obras de Shakespeare. Estas desempeñaron un papel respetable en su desarrollo. Se estima que durante la era del cine mudo, se produjeron más de 400 películas de temática shakespeariana, las cuales se insertaban en un mercado internacional no limitado por cuestiones de idioma ni, en consecuencia, por las posibles dificultades de comprensión de unos textos escritos en inglés de principios del siglo XVII. Dichas películas, como las realizadas a partir de otros textos clásicos, otorgaban prestigio a sus productores y distribuidores, al tiempo que ofrecían un rival —fácil de transportar— a las representaciones teatrales (Jackson, 2000/2007: 2).

Muchas películas de cine mudo basadas en Shakespeare reproducen o, al menos, consisten en puestas en escena teatrales. Tal es el caso de la más antigua que se conserva (que probablemente es la

A Midsummer Night's Dream respecto a otras obras consideradas del mismo género apenas resulta significativa (la diferencia entre el número de producciones de dicha comedia y el de las demás se reduce a uno o dos montajes). Para más información, puede consultarse Centro de Documentación Teatral (s. f.).

primera): un fragmento de una producción de Herbert Beerbohm Tree que muestra al actor y director en 1899 representando la muerte del rey Juan en *King John*⁸⁷. Otro ejemplo es la película de 1911 que muestra a la compañía teatral del actor y director Francis Robert Benson —normalmente conocido como F. R. Benson— representando escenas de *Richard III* en Stratford (Jackson, 2000/2007: 3; 2001: 217).

Otras películas de cine mudo del Bardo emulan valores teatrales mientras ofrecen equivalentes más convincentes (o, como mínimo, más fáciles de transportar) de producciones escénicas y tal vez incluso tratan de hacer un mejor uso del nuevo medio, como el *Hamlet* británico de 1913, con el conocido actor Johnston Forbes-Robertson en el papel protagonista (Jackson, 2000/2007: 3). Esta película presentaba la tragedia de Shakespeare al completo (duraba aproximadamente una hora; las películas anteriores no superaban la media hora) y, además de brindar una interpretación de gran calidad, aprovechaba las posibilidades que el cine ofrecía de rodar escenas en exteriores, mover la cámara y emplear técnicas como el *cross-cutting* o montaje alternado y la doble exposición (esta última se utilizó para representar el fantasma).

La primera adaptación al cine de *Twelfth Night* se enmarca entre la primera película de Shakespeare mencionada y las dos siguientes. Se

⁸⁷ Dicho montaje de Herbert Beerbohm Tree se encontraba entonces en cartel en el teatro Her Majesty's Theatre de Londres. William Kennedy Laurie Dickson, un colaborador del inventor estadounidense Thomas Edison —quien realizó importantes aportaciones al mundo del cine—, se asoció con el actor y director y grabó la escena mencionada en sus estudios al aire libre del dique del Támesis (véase Rothwell, 1999/2004: 1, para más información).

trata de una versión muda de apenas 12 minutos producida en 1910 por los famosos estudios de cine estadounidenses Vitagraph, que en 1925 serían absorbidos por Warner Brothers. Vitagraph Company of America produjo de 1908 a 1912 un amplio conjunto de cintas shakespearianas⁸⁸. Por lo general, eran de un solo rollo (duraban entre 10 y 15 minutos) y favorecían los cuadros vivos⁸⁹. *Twelfth Night* mostraba ciertos avances cinematográficos respecto a las que la precedieron, con tomas de primer plano, de plano medio corto y casi de profundidad de campo. Como *A Midsummer Night's Dream*, con la que compartió un recibimiento entusiasta por parte del público (después de la insulsa acogida de *Julius Caesar*, *The Merchant of Venice* y *King Lear*, tras el éxito de los filmes previos), obligó al director Charles Kent a abandonar los estudios para rodar en exteriores: Viola sale del mar en la playa de Great South Bay, Long Island (Rothwell, 1999/2004: 7 y 10). La crítica resaltó su fidelidad a Shakespeare (el nivel de comprensión de las escenas no destruía la narrativa shakespeariana) y la interpretación⁹⁰. Desde el año 2000 (EE. UU.; Europa: 2004) hay disponible una colección en DVD de películas de cine mudo de Shakespeare que ofrece la oportunidad de ver la primera adaptación a la gran pantalla de *Twelfth Night*, con introducción y

⁸⁸ 1908: *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Othello*, *Richard III*, *Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar* y *The Merchant of Venice*. 1909: *King Lear* y *A Midsummer Night's Dream* (la más conocida, que se ha convertido en un clásico de la era del cine mudo). 1910: *Twelfth Night*. 1912: *Indian Romeo and Juliet*, *Cardinal Wolsey (Henry VIII)* y *As You Like It*. *Hamlet* estuvo planificada pero no se llegó a materializar. *The Wrong Flat; Or, A Comedy of Errors* emplea el título de una comedia de Shakespeare pero no es una adaptación de dicha obra.

⁸⁹ El libro *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*, de Thomas M. Leitch (2007), incluye información acerca de los cuadros vivos de la versión en cine mudo de *Twelfth Night*.

⁹⁰ Véanse Rothwell (1999/2004: 11), Sammons (2004: 160) y Lehmann (2007: 130) para más información sobre este filme.

comentario de Judith Buchanan, profesora de Cine en la University of York (Reino Unido).⁹¹

En 1937, la BBC emitió un fragmento de 30 minutos de la comedia en lo que constituye la primera transmisión conocida de una obra de Shakespeare por televisión. El montaje, del productor George More O'Ferrall, contaba en el reparto con Greer Garson, posteriormente ganadora de un Oscar a la mejor actriz. Puesto que fue emitido en directo y en aquella época no existían medios tecnológicos que permitieran la grabación de programas de televisión, no se conserva. Sí existen testimonios fotográficos.

En 1939, Peggy Ashcroft, otra futura ganadora de un Oscar (en este caso, a la mejor actriz de reparto), encarnó a Viola en una nueva producción televisiva de *Twelfth Night* para la BBC. Esta, de 150 minutos de duración, representaba la obra íntegramente y estaba dirigida por Michel Saint-Denis.

Ya en la década de los 50, concretamente en 1953, Charles Dean Productions grabó en el Reino Unido, como parte de la serie de cortometrajes para televisión *The World's a Stage*, la escena de la carta, con una duración de 12 minutos. El director fue el propio Charles Deane y el reparto estuvo formado por la compañía Young Vic Theatre de Londres⁹².

Dos años más tarde, el director ruso Yakov Fried presentó *Dvenadsataya noch*, una adaptación cinematográfica de *Twelfth Night*

⁹¹ El DVD, creado por el British Film Institute, también incluye las adaptaciones citadas de *King John* (1899), *Richard III* (1911) y *A Midsummer Night's Dream* (1909), entre otras. La colección había salido a la luz previamente en VHS (Europa: 1999; EE. UU.: 2000).

⁹² Véase Sammons (2004: 160) para más información.

producida en la URSS por Lenfilm. Frente a las películas anteriores, el filme ruso, de 90 minutos, es en color. Su mayor acierto parece haber sido su amplio uso de exteriores. Tal vez uno de sus principales defectos es que el amplio recorte al que Fried somete el texto original no solo suprime cualquier aspecto trágico o sombrío de la comedia, sino que además convierte el papel de Malvolio en prácticamente el de un figurante. A pesar de ello, en general el espíritu de la obra pervive en la película, que destaca por su vivacidad y extravagancia. La acción transcurre en el siglo XVI, con vestuario propio de la época isabelina, bellos exteriores y elaborados interiores. La interpretación ha sido por lo general alabada, aunque algunos papeles (como el de Viola/Cesario, de Klara Luchko) son más celebrados por la crítica que otros (entre estos últimos se encuentra el de Malvolio, de V. Merkuriev)⁹³.

En 1957, una nueva producción en blanco y negro para televisión surgió en Estados Unidos. De 90 minutos y dirigida por David Greene, se emitió en el mes de diciembre de dicho año como parte de la serie Hallmark Hall of Fame y fue bien recibida. En el reparto figuraban importantes actores británicos y estadounidenses, como Rosemary Harris (Viola), Maurice Evans (Malvolio), Alice Ghostley (Maria), Howard Morris (Feste) y Denholm Elliott (Sebastian). En 1958, Rouben Ter-Arutunian obtuvo el premio Emmy a la mejor dirección artística por el episodio, titulado *Twelfth Night*. Dos años más tarde, Hallmark logró su mayor éxito en su Shakespeare televisado con *The Tempest* (Rothwell, 1999/2004: 99)⁹⁴.

⁹³ Para más información sobre este filme, véanse Rothwell (1999/2004: 170-174), Sammons (2004: 160-161), Lehmann (2007: 130) y Rosenthal (2007: 271-272).

⁹⁴ Otras adaptaciones de Shakespeare de la compañía son *Hamlet* (dos versiones; 1953 y 1970), *Macbeth* (otras dos; 1954 y 1960), *Richard II* (1954), *The Taming of the Shrew* (1956) y *Kiss Me, Kate* (1958).

A partir de 1957, Estados Unidos y el Reino Unido dejan de dominar la creación de adaptaciones cinematográficas y televisivas de la comedia objeto de estudio, ya que directores de otros países, como Francia, Bélgica y Alemania, se suman a Yakov Fried con producciones para la gran o la pequeña pantalla. Resalta el caso de Alemania, donde solo en la década de los 60, y en apenas tres años, se estrenaron tres adaptaciones: *Was ihr wollt* (1962), *Was ihr wollt* (1963) y *Nichts als Sünde* (1965). La primera, una versión cinematográfica del director Franz Peter Wirth, fue producida en la antigua Alemania Occidental por Bavaria Atelier. Era en blanco y negro y duraba 166 minutos. Según Lehmann (2007: 130), como reacción a esta película, surgió un año después en la antigua Alemania Oriental la segunda, una versión televisiva con el mismo título dirigida por Lothar Bellag y producida por Defa. Esta adaptación también era en blanco y negro, y duraba 96 minutos (Sammons, 2004: 161). *Nichts als Sünde* es una nueva producción de Defa realizada en la antigua Alemania Oriental. En concreto, se trata de una adaptación musical para televisión dirigida por Hanus Burger, con música de orquesta y danza clásica (cf. Sammons, 2004: 162). Su duración era de 106 minutos, y estaba filmada en color, frente a la totalidad de las versiones televisivas anteriores y como todas las adaptaciones que siguen. La acción se desarrollaba en la Alemania moderna (Burt, 2007: 322).

En 1970, apareció en el Reino Unido una producción para la televisión comercial británica que ha sido muy elogiada. Estaba dirigida por John Dexter y John Sichel y producida por la antigua Associated Television o ATV. De 110 minutos, contaba en el reparto con Joan Plowright (Viola), Alec Guinness (Malvolio), Ralph

Richardson (Sir Toby Belch) y Tommy Steele (Feste). Para Rothwell (1999/2004: 104), «the cast was the best ever for a televised Shakespeare comedy». El crítico señala, por ejemplo, que la Viola de Joan Plowright capta las oscilaciones entre feminidad y androginia que explican las confusas relaciones del personaje con Olivia y Orsino.⁹⁵

En 1972, surgió una nueva adaptación musical alemana, en este caso de la antigua Alemania Occidental. Llevaba por título *Viola und Sebastian* y empleaba música pop. Su duración era de 93 minutos y se creó para la gran pantalla. Representaba el debut como director de Ottokar Runze, quien la produjo junto con Wilmar R. Guertler. La recepción de la crítica fue negativa. Robert Fischer y Joe Hembus la califican de fracaso total en su libro *Der neue deutsche Film 1960-1980* (Sammons, 2004: 161).

Otra adaptación del mismo año es la producida por la revista *Playboy*: una cinta estadounidense de porno blando que dirigió Ron Wertheim para su programa de televisión *Playboy at Night*⁹⁶. Llevaba por título *Twelfth Night* y sus escenas de sexo eran por lo general heterosexuales, con las homosexuales de naturaleza lésbica: el deseo que Olivia siente por Cesario es reescrito como deseo por Viola; en cambio, la relación entre Antonio y Sebastian es transformada en una heterosexual al sustituir a Antonio por un personaje femenino llamado Antonia que, dicho sea de paso, es representado por una actriz de color (Burt, 1997: 264).

⁹⁵ Rothwell (1999/2004: 226) afirma asimismo que la afamada adaptación cinematográfica de *Twelfth Night* que estrenó Trevor Nunn en 1996 (véase en las páginas siguientes) fue «by far the best screen treatment since the John Sichel 1970 British television version» (el subrayado es mío), lo que da fe de la calidad de esta última adaptación, que para Anthony Davies (2001: 494) resulta «especialmente memorable».

⁹⁶ La primera noticia acerca de esta cinta me la proporcionó José Ramón Díaz Fernández, a quien agradezco la información.

En 1978, la BBC emprendió la ingente tarea de trasladar a la pequeña pantalla en un plazo inferior a siete años las treinta y seis obras del primer infolio más *Pericles*. Este conjunto de dramas constituiría una serie que tendría como título *The Shakespeare Plays*. La decisión del sindicato de actores del Reino Unido de que el reparto estuviera compuesto exclusivamente por británicos fue muy criticada. Pese a estas críticas y a la intensa presión a la que estuvieron sometidos los productores de la BBC para lograr ajustarse al calendario previsto, la serie marcó un hito en la historia del traslado de Shakespeare a las pantallas de cine y televisión (Rothwell, 1999/2004: 107). En la primera temporada, el éxito tardó en llegar, y lo haría con *Measure for Measure*, la quinta de seis producciones, a la que le siguió la también caída en gracia *Henry VIII*. *Twelfth Night* forma parte de la segunda temporada. La dirigió John Gorrie y tiene una duración de 130 minutos. Fue elogiada por las interpretaciones de Felicity Kendal (Viola), Alec McCowen (Malvolio), Sinéad Cusack (Olivia) y Trevor Peacock (Feste) (Rothwell, 1999/2004: 107-108)⁹⁷.

Tras la producción de la BBC, que se emitió por primera vez el 6 de enero de 1980 y actualmente está disponible en DVD (junto con el resto de las producciones de la misma serie), cabe mencionar el montaje australiano *Twelfth Night* de 1986, dirigido por Neil Armfield. Se trata de la versión cinematográfica de una exitosa puesta en escena teatral (Australia, 1983). No obstante su escaso presupuesto y las libertades que se tomó el director con respecto al original

⁹⁷ A finales de 2007, la BBC contrató al director premiado con un Oscar Sam Mendes y a su productora Neal Street para crear nuevas versiones de las treinta y siete obras de la serie *The Shakespeare Plays*. Según las previsiones de ambas partes, el proyecto durará doce años y puede costar hasta 100 millones de libras esterlinas. Entre los actores que podrían participar figuran Judi Dench, Helen Mirren, Jude Law y Kate Winslet.

shakespeariano, tuvo cierto éxito. De hecho, le valió a Kerry Walker la nominación a la mejor actriz de reparto en los galardones del Australian Film Institute por su interpretación de Feste. Walker, como la gran mayoría de sus compañeros de reparto (cuyo trabajo también ha sido ampliamente reconocido), es australiana e hizo hablar a su personaje con el característico acento australiano de la película. El vestuario era moderno y el filme, de la productora *Twelfth Night Productions*, tenía una duración de 120 minutos (Sammons, 2004: 162)⁹⁸.

En 1988, fue convertida en película otra exitosa puesta en escena teatral, en este caso británica. Paul Kafno produjo y dirigió para Thames Television el montaje que el 3 de diciembre de 1987 Kenneth Branagh y la compañía Renaissance habían estrenado en la sala Studio 1 del centro artístico londinense Riverside Studios. La acción transcurre en la Europa de finales del siglo XIX. Aparte de la elogiada dirección de Branagh, el montaje tiene como punto fuerte un reparto excelente, que incluye a Richard Briers (Malvolio), Caroline Langrishe (Olivia), Frances Barber (Viola) y Anton Lesser (Feste). Su principal desventaja podría ser el escaso trabajo de dirección de Kafno, quien, al basar la obra en medios planos, redujo su vivacidad, tal vez en un intento de transmitir la inmediatez de la versión teatral original. La cinta, de 156 minutos, está disponible en DVD desde 2005.

A principios de los años 90, la división galesa de la BBC encargó para Sianel 4 Cymru (Channel 4 Gales) la producción de una serie televisiva compuesta por adaptaciones infantiles de obras de Shakespeare. El escritor de literatura infantil Leon Garfield elaboró, en inglés, los guiones. La producción corrió a cargo de Soyuzmultifilm y

⁹⁸ Véase Lehmann (2007: 130) para más información.

Christmas Films (dos estudios de animación moscovitas), en colaboración con otras entidades. Stanley Wells actuó como asesor. La serie constó de doce obras de 25 minutos distribuidas equitativamente en dos temporadas, la primera estrenada en 1992 y la segunda, dos años más tarde. *Twelfth Night*, dirigida por Mariya Muat, forma parte del primer grupo. Emplea la técnica de animación *stop motion* (cuadro por cuadro), que «pone en movimiento» a muñecos rígidos hechos de metal. Al igual que en el caso de todos los demás episodios, los animadores trabajaron a partir de una banda sonora grabada previamente que incorporaba las voces de los actores. Estos eran, entre otros, Fiona Shaw (Viola), Roger Allam (Orsino), Suzanne Burden (Olivia), Gerald James (Malvolio) y Hugh Grant (Sebastian). Como en la serie anterior de la BBC (1978-1985), la acción se desarrolla en la época isabelina, a la que se ajusta el vestuario. Debido a los reducidos 25 minutos de duración del episodio, el guión da más prioridad al argumento que a los personajes, y, por ejemplo, se omite el encierro de Malvolio, lo que suaviza la obra (Rosenthal, 2007: 281). Además, en la última escena, Viola aparece con ropa de mujer a petición de Orsino. Lehman (2007: 131) señala respecto a este hecho que todos los episodios muestran cierta tendencia a explicar algunas de las ambigüedades de las obras de Shakespeare, posiblemente debido a la juventud del público objetivo. La película, muy valorada por el público, salió al mercado en VHS en 1995 y en DVD (junto con el resto de la serie e incluido el *making of*) en 2004 (EE. UU.) y 2005 (Europa). La serie obtuvo tres premios Emmy y se ha emitido en más de 50 países. Para Rosenthal (2007: 281), su valor reside en que:

[...] it provide[s] an accessible introduction for young viewers to twelve plays and [...] triumphantly demonstrated to viewers of all ages that a medium too often associated solely with children's stories could realise

adult Shakespearean imagery and themes with as much imagination and poetry as live-action film.

Con esto, llego a la adaptación del reputado director teatral Trevor Nunn, a quien se le considera uno de los mejores directores británicos de obras de Shakespeare. Encabezó la Royal Shakespeare Company desde 1968 hasta 1986, y el Royal National Theatre de Londres de 1997 a 2003; sin embargo, nunca había dirigido *Twelfth Night*, aunque reconoce haberlo intentado en varias ocasiones, en las que a causa de problemas logísticos o de programación el proyecto no prosperó. El anuncio de que llevaría la obra a la gran pantalla causó gran expectación. No obstante, su debut como director de cine no alcanzaría el éxito esperado. La película, estrenada en 1996 y presentada ese mismo año a numerosos festivales internacionales de cine (incluido el de San Sebastián), apenas recaudó un millón de dólares en el Reino Unido, cuando su presupuesto quintuplicaba esta cifra. A juicio de Nunn, el original shakespeariano era una obra de arte perfecta (Marks, 1996: s. p.). Según Rosenthal (2000: 166), el director lo adaptó a las exigencias del cine no sin gran reticencia y, como resultado, el filme, aunque inteligente, atractivo y con buena expresión lingüística, solo entretiene a ratos: «Mostly, the cast raise smiles rather than laughter, and the film comes alive only in the last half-hour [la duración total es de 133 minutos]» (2000: 167). Este aspecto ha sido puesto de relieve con frecuencia por la crítica. Rothwell (1999/2004: 228), en una valoración de la cinta que por lo demás es muy positiva, reconoce: «The merry pranksters, Sir Toby Belch (Mel Smith), Maria (Imelda Staunton), Fabian (Peter Gunn) and Sir Andrew Aguecheek (Richard E. Grant), end up looking somewhat more boorish than

funny». En la misma línea, el crítico de cine Rick Groen (1996: s. p.) afirma: «Too much of the slapstick is forced, while that tired duo of Aguecheek and Belch grow tiresome indeed». Con respecto a la falta de viveza de este último personaje, Rothwell (1999/2004: 228) añade: «Wholesale deletions of the badinage, punning, quibbling, and bawdry from this linguistically rich play work against Sir Toby», aunque justifica a Nunn puntualizando: «but no modern audience could possibly decode, for example, the labyrinthine puns on “hang,” “colors,” and “none” in act one, scene five».

Con independencia de qué sea lo que alejó al público británico de esta versión cinematográfica de una comedia con la que estaba muy familiarizado y que solía llenar las salas de teatro⁹⁹, probablemente los dos cambios más novedosos que Nunn introdujo en su *Twelfth Night* son: *a*) la incorporación de una escena inmediatamente anterior al naufragio de Viola y Sebastian en la que los gemelos, disfrazados de musulmanas, entretienen a los pasajeros que van en primera clase con un dúo de «O mistress mine»; y *b*) el largo conflicto en el que el director situó a Messaline —la tierra natal de Viola— e Iliria, el cual convierte a esta última en un estado policial y, en opinión de Rothwell (1999/2004: 227), roba a Viola parte del misterio del que Shakespeare la rodeó.

La acción transcurre a finales del siglo XIX en una Iliria otoñal que Nunn encontró en Cornwall, donde dos mansiones representaban el

⁹⁹ Marks (1996: s. p.) comenta que, antes del estreno, Nunn esperaba que los ajustes a los que había sometido el texto ayudaran a la película a encontrar público en Estados Unidos y estaba mucho menos preocupado por el Reino Unido, «where “Twelfth Night” is not only performed regularly, it’s a crowd pleaser». De hecho, sobre su etapa como director de la Royal Shakespeare Company, Nunn ha explicado: «We would think of [*Twelfth Night*] as a box-office banker. If we needed to fill a theater, we’d say, “Let’s do “Twelfth Night”» (Marks, 1996: s. p.).

castillo de Orsino y la mansión de Olivia. En el reparto figuraban, además de los actores antes mencionados, Imogen Stubbs (Viola), Toby Stephens (Orsino), Helena Bonham Carter (Olivia), Nigel Hawthorne (Malvolio) y Ben Kingsley (Feste). Las críticas a la interpretación han sido por lo general positivas, aunque algunos actores (como Stubbs, Bonham Carter y Hawthorne) brillan más que otros.

La cinta parece presentar influencias de Kenneth Branagh. Lehmann (2007: 131), posiblemente el autor que más énfasis ha puesto en esta cuestión, afirma que Branagh está presente como productor en toda la película (su compañía Renaissance Films la produjo) y que esta contiene ecos de su exitoso filme *Much Ado About Nothing* (1993). En cualquier caso, Nunn quedó lejos de alcanzar una fórmula tan rentable como la de Branagh, quien ha demostrado saber fusionar arte y comercio. Rothwell (1999/2004: 235) explica el éxito de este joven director como sigue:

Branagh's gift is in knowing how to combine the theatrical with the filmic. He brought with him to film making none of the prejudices of stage against screen, nor does he particularly worry about the opposite dilemma of privileging screen over theatre.

En el último decenio, dos adaptaciones han ofrecido nuevas visiones, muy actuales, de la comedia. La primera lleva por título *Twelfth Night* y fue dirigida por Tim Supple para Channel 4 Learning (la división educativa de la cadena). Estrenada en 2003, convierte a Viola (Parminder Nagra) y Sebastian (Ronny Jhutti) en inmigrantes asiáticos que, tras el asesinato de su padre y la detención de su madre, huyen de su Messaline natal, un país asolado por conflictos internos. Iliria, una pequeña isla cálida, es un crisol de culturas en armonía: Orsino

(Chiwetel Ejiofor), Valentine y el sacerdote y el sirviente de Olivia son de origen africano o afrocaribeño; Antonio y Olivia (Claire Price) y los demás personajes aposentados en la mansión de esta excepto Feste (Zubin Varla) proceden del Cáucaso; Feste, como los gemelos, es asiático. Tal crisol permite incorporar a la obra idiomas como el hindi, que Sebastian (quien habla con su hermana en su lengua nativa, subtitulada) mezcla con el inglés para conversar con Antonio, un mercenario. La película está llena de guiños a la actualidad: Sebastian y Antonio se reúnen en un mercadillo y un bar de Londres; Olivia perdió a su hermano en un accidente de tráfico; y Malvolio es secretario del Ministerio del Interior británico y, cuando lee la supuesta carta de Olivia, María y sus compinches lo vigilan gracias a una videocámara desde la oficina de Fabian, guardia de seguridad. En su debut cinematográfico, Supple, un aclamado director teatral de Shakespeare, muestra gran dominio del ritmo, algo que la crítica echó de menos en la producción de Nunn. Su cinta, de 102 minutos, apenas se toma las libertades derivadas de la actualización y adaptación a la pequeña pantalla del texto, aunque enfatiza la parte sombría de *Twelfth Night*. Con un presupuesto de 750 000 libras, ha conseguido que medios como *The Times* la sitúen entre las mejores adaptaciones modernas del Bardo.

La segunda adaptación que analizaré del último decenio es la estadounidense *She's the Man*, de Andy Fickman y DreamWorks Pictures (2006). Se trata de un filme de 105 minutos dirigido a adolescentes. Viola (el ídolo de juventudes Amanda Bynes) ve frustrado su deseo de entrar en el programa de fútbol para chicas de su instituto (Cornwall Prep) porque dicho programa ha sido cancelado. Intenta entrar en el equipo de chicos, pero no se lo

permiten. Entonces, su hermano Sebastian, que asiste a otro instituto cuyo nombre es Illyria Academy, se va a Londres de gira con su banda de música. Ella aprovecha para intentar ocupar su lugar en Illyria Academy a fin de entrar en el programa de fútbol de este instituto. Se disfraza de chico y consigue incorporarse al centro, donde empieza a gustarle su compañero de habitación, Duke. A este le gusta Olivia, la cual es pretendida también por Malcolm (el director de la residencia, quien tiene una tarántula doméstica llamada Malvolio). Por su parte, a Olivia comienza a gustarle Sebastian (Viola). Cuando el auténtico Sebastian vuelve de Londres, todo se complica. La película, que la crítica ha calificado en el mejor de los casos de mediocre, tenía un presupuesto de 20 millones de dólares y recaudó 33,7 en Estados Unidos y 8,7 en el Reino Unido, Irlanda y Malta (57 en todo el mundo). Pese a que la secuencia de títulos indica que está inspirada en *Twelfth Night*, los críticos la relacionan más con cintas como *Bend It Like Beckham* (véanse Rosenthal, 2007: 279, y Lanier, 2007: 324).

Para concluir, quisiera enfatizar que, al igual que en el apartado 1.7, relativo a las representaciones teatrales de *Twelfth Night*, en el presente apartado, he realizado una selección de producciones que dista de ser exhaustiva, pero pretende reflejar el interés pasado y actual por la comedia, así como la diversidad de puntos de vista desde los que se ha enfocado su escenificación. Cabe añadir que la obra no solo ha sido representada en el teatro y la pequeña y la gran pantalla, sino que también se ha narrado o mostrado en cómics y en programas de

radio, y aparece frecuentemente en literatura de ficción y en música popular.¹⁰⁰

¹⁰⁰Para más información acerca de la presencia de *Twelfth Night* en otros medios como los que acabo de citar, consúltese Burt (2007), trabajo a través del cual se podrán conocer asimismo producciones teatrales o cinematográficas que no se han incluido en este apartado ni el anterior por su menor relevancia.

2. Teatro y traducción. La traducción de Shakespeare

2.1. Consideraciones previas acerca de los estudios teatrales

El género dramático fue el primero de los estudiados en la Teoría de la Literatura, dado que los estudios teatrales se remontan a la época de Aristóteles, cuya *Poética* gira en torno a la tragedia (al menos, el libro que se conserva de los dos que posiblemente componían la obra; el otro libro se cree que versaba sobre la comedia).

Hasta principios del siglo XX, el estudio del drama y del espectáculo teatral estuvo fuertemente influido por las teorías aristotélicas, a partir de las cuales apenas se habían realizado avances. Como señala Keir Elam (1980/2002: 4-5), el drama se había convertido en un anejo del inmueble de los críticos literarios, y el espectáculo teatral —considerado demasiado efímero para un estudio sistemático—, en coto de caza de los críticos teatrales, los actores nostálgicos, los historiadores, y los teóricos de ideas prescriptivas.

En 1931, el horizonte del análisis científico del drama y del teatro cambió por completo. El revulsivo fue la publicación de, por un lado,

el libro *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie* (Estética del arte dramático: dramaturgia teórica), de Otakar Zich¹, y, por otro, el artículo «Chaplin ve Světlech velkoměsta (Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu)» (Chaplin en *City Lights*: intento de análisis estructural de una figura dramática), de Jan Mukařovský². Estos dos trabajos proporcionaron la base del corpus de teoría dramática y teatral generado en las décadas de 1930 y 1940 por los estructuralistas de la llamada *escuela de Praga* (el Círculo Lingüístico de Praga), el más rico de la época moderna probablemente (Elam, 1980/2002: 4-5). Zich enfatizaba la necesaria interrelación entre los distintos sistemas interdependientes que conforman el teatro, y negaba cualquier preponderancia de uno de sus componentes, en particular, del texto escrito. Mukařovský, por su parte, clasificaba el repertorio de signos de naturaleza gestual que Charles Chaplin empleaba en sus pantomimas, así como las funciones de dichos signos (1980/2002: 5). Las aportaciones de ambos dieron lugar a un impulso inaudito de la semiótica del teatro, así como al nacimiento de los estudios teatrales como disciplina independiente, no subyugada a los estudios sobre el lenguaje y la literatura (1980/2002: 5).

Se intentaron establecer las relaciones existentes entre el sistema de signos lingüísticos del texto dramático y el sistema de signos de la

¹ Zich, O. (1931). *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praga: Melantrich. Pese a la importancia de este libro, aún no se ha traducido ni al castellano ni al inglés, francés o alemán, lo que suele obligar a conocerlo a través de los estudios sobre Zich de autores como Peter Steiner, Oleg Sus y Thomas G. Winner.

² Mukařovský, J. (1931). Chaplin ve Světlech velkoměsta (Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu). *Literární Noviny*, 5, 2-3. Traducción al inglés: Mukařovský, J. (1977). An Attempt at a Structural Analysis of a Dramatic Figure. En *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský* (J. Burbank y P. Steiner, trans. y eds.) (pp. 171-177). New Haven, Connecticut, Estados Unidos: Yale University Press.

representación; se puso de relieve la autonomía del drama respecto a otros géneros literarios; se distinguió entre «texto principal», o las palabras pronunciadas por los personajes, y «texto secundario», o las acotaciones ofrecidas por el dramaturgo para la puesta en escena (*texto dialogado* y *paratexto* en terminología más moderna³, que evita que se consideren ambos tipos de textos como miembros de una jerarquía textual); se identificaron las funciones del lenguaje en el teatro; etcétera. En los años 60-70, se empiezan a estudiar de manera conjunta los diversos tipos de signos dramáticos, aquellos del texto escrito y aquellos de la representación (Elam, 1980/2002: 5-28). Para Roland Barthes (1964: 41), la teatralidad es «une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit» (una densidad de signos y sensaciones que se levanta sobre el escenario a partir del argumento escrito; traducción propia). Anne Ubersfeld (1977) defiende que el signo teatral tiene tres referentes: el del texto dramático, el del mundo real y el propio signo; en cambio, el signo del texto literario construye su propio referente interno y una semiótica del mundo real. Por su parte, Patrice Pavis (1980/1998) define la semiología del teatro como:

Un método de análisis del texto y/o de la representación que investiga: *a)* la organización formal del texto o del espectáculo como conjunto global; *b)* la organización interna de los sistemas de significación que forman el texto y la representación; y *c)* la dinámica de los procesos semióticos de significación que se crean entre el escenario y el público.

En 1980, Elam publica *The Semiotics of Theatre and Drama*, un libro que, además de resumir la historia de la semiótica teatral, describe los modos de comunicación y de construcción del significado en el teatro (espectáculo) y el drama (texto) y propone un modelo de análisis de

³ Propuesta por Jean-Marie Thomasseau (1984).

obras dramáticas que el autor aplica a un fragmento de *Hamlet*. En su último capítulo, Elam (1980/2002: 208-209) reflexiona sobre los puntos de contacto entre el *dramatic text* y el *performance text* (utilizando su propia terminología) y llega a la siguiente conclusión:

The written text/performance text relationship is not one of simple priority but a complex of reciprocal constraints constituting a powerful *intertextuality*. Each bears the other's traces, the performance assimilating those aspects of the written play which the performers choose to transcodify, and the dramatic text being 'spoken' at every point by the model performance – or the *n* possible performances – that motivate it. This intertextual relationship is problematic rather than automatic and symmetrical. [...] It is a relationship that cannot be accounted for in terms of facile determinism.

Seguidamente, el semiólogo se pregunta si una semiótica que estudie al mismo tiempo la comunicación teatral y los principios dramáticos, la representación y el texto, puede constituir un proyecto coherente. La respuesta que encuentra es (Elam, 1980/2002: 210):

At the present, [...] a reassuring unity of aims and methods can scarcely be said to prevail [...] But it is very difficult, on the other hand, to conceive of an adequate semiotics of theatre which takes no account of dramatic canons, action structure, discourse functions and the rhetoric of the dialogue, just as a poetics of the drama which makes no reference to the conditions and principles of the performance has little chance of being more than an eccentric annexe of literary semiotics.

El libro reivindica el establecimiento de «a semiotic poetics concerned with the widest possible range of rules governing our understanding of theatre and drama» (1980/2002: 192). En 2002, año en el que apareció la segunda edición (que incluía un capítulo adicional con datos sobre la evolución de la semiótica teatral desde 1980), había sido reimprimido en nueve ocasiones. Autores posteriores han

refrendado las ideas de Elam, entre ellos los españoles María del Carmen Bobes Naves y María Magdalena Cueto Pérez⁴.

Como mostraré en las páginas siguientes, los estudios de traducción se han nutrido de los estudios teatrales en su investigación de la traducción dramática. En la presente tesis doctoral, cobran especial relevancia, de entre los aspectos mencionados en este apartado, la dualidad texto escrito/texto de representación (drama/teatro, o texto literario/texto teatral) que caracteriza a las obras dramáticas, la autonomía del drama respecto a otros géneros literarios (de los que lo separan el uso específico que hace del lenguaje y la relación que mantiene con la representación) y la distinción entre texto dialogado y paratexto.

2.2. Estado de la cuestión sobre la traducción dramática

2.2.1. Estudios internacionales

El interés teórico por la traducción de textos dramáticos surge en la década de 1960. Robert Corrigan, traductor de Chéjov, afirma en «Translating for Actors» (1961) que el objetivo último de la traducción dramática es producir traducciones representables (*performable*) (1961: 100) y, en consecuencia, «the first law in translating for the theatre is that everything must be speakable. It is necessary at all times for the translator to hear the actor speaking in his mind's ear» (1961: 101). En la misma línea, el estudioso checoslovaco Jiří Levý (1963/1969: 128) enfatiza en su monografía acerca de la traducción literaria —que contiene un apartado sobre la traducción de obras de teatro— la capacidad del texto traducido para ser declamado

⁴ Para más información sobre las aportaciones recientes a los estudios teatrales, véase Ezpeleta (2007: 29-44).

(*speakability*)⁵) como criterio de evaluación de las traducciones dramáticas, junto con su facilidad de comprensión. El mismo año en el que aparece la monografía de Levý, Georges Mounin subraya en su libro *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963: 14) que una traducción dramática representable (*jouable*) es el resultado de una actividad dramaturgica, no lingüística, pues se puede traducir bien el lenguaje sin traducir la obra. Un lustro después, este lingüista publica un artículo en la revista *Babel* dedicado a la traducción de textos dramáticos. En dicho artículo, «La traduction au théâtre», aboga por la traducción libre como método para lograr una versión representable (1968: 8):

La traduction théâtrale, quand elle est écrite, non pas pour une édition scolaire, universitaire ou critique, uniquement faites pour être lues, mais quand elle est écrite pour être jouée, doi[t] traiter le texte original de telle façon, qu'on se trouve toujours en présence d'une adaptation autant que d'une traduction.

El interés de Mounin por el teatro no se circunscribe únicamente a lo relacionado con el lenguaje y la traducción, sino que el estudioso francés va más allá y en 1969 describe la puesta en escena desde el punto de vista de la semiología⁶. Ese mismo año, *Babel* publica el

⁵ Los términos *speakability* y *performability*, que normalmente se usan como sinónimos, han sido traducidos al español tanto por *actuabilidad* como por *representabilidad*. En la presente tesis, al referirme a trabajos en los que aparezcan dichos sustantivos o los adjetivos *speakable* y *performable*, mantendré la terminología inglesa o utilizaré expresiones que incluyan los verbos *declamar* y *representar*, respectivamente, a fin de conservar la elección terminológica de los distintos autores. Con este mismo objetivo, mantendré en inglés el término *playability* y, ante los términos *actable* o *actability*, emplearé expresiones derivadas del verbo *actuar*.

⁶ Mounin (1969) concibe la representación teatral como un proceso de estímulo-respuesta en el que señales unidireccionales —emitidas por los actores y recibidas por los espectadores— provocan un conjunto de reflejos más o menos automáticos que no comunican del mismo modo que las señales que dan lugar a ellos. En este proceso, los emisores y los receptores no solo no emplean el mismo código, sino que además no pueden intercambiar sus papeles, cuando en una relación comunicativa la comunicación depende, para el lingüista francés, de la

artículo «Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation» del traductor Lars Hamberg⁷, quien pone de relieve en este trabajo algunos principios que, en su opinión, los traductores dramáticos deben respetar (1969: 91-94):

It [the spoken line] must characterize the speaker [...]; [...] time and place as well as social class; it must not be ambiguous; and it should have been given or one should be able to give it the right emphasis so that it leads the attention of the audience in the desired direction. [...] It goes without saying that an easy and natural dialogue is of paramount importance in a dramatic translation, otherwise the actors have to struggle with lines which sound unnatural and stilted.

Hamberg considera que incluso cuando el dramaturgo no indica mediante una acotación cómo debe declamarse una línea, el traductor, como el director teatral, debe saberlo.

capacidad de los participantes de emplear el mismo código (por ejemplo, la lengua francesa), de modo que el emisor pueda convertirse en receptor y el receptor, en emisor. El modelo de «no comunicación» en el teatro de Mounin ha recibido varias críticas contundentes, que pueden consultarse en Elam (1980/2002: 34-35). Estas rechazan la idea de que el proceso sea unidireccional, así como que los emisores y los receptores deban emplear el mismo código para que exista acto comunicativo. Pese a sus puntos débiles, el modelo de Mounin tiene el mérito de llamar la atención sobre las dificultades que entraña definir la relación de intercambio (de comunicación) entre los actores y el público.

⁷ Hamberg, autor de la versión sueca de varias obras dramáticas en finés, había publicado en la misma revista en 1965 un artículo titulado «Translations of Drama Into Minor Languages» (*Babel*, 11(3), 104-108). Este no fue el único trabajo sobre la traducción escénica que apareció en *Babel* ese año, en el que además salieron a la luz «Was erwarten Theaterleute von einer Bühnenübersetzung» (*Babel*, 10(1), 10-11) y «Übersetzer sprachen mit Bühnenkünstlern» (*Babel*, 11(1), 8-9), de los traductores Ernst A. Hartung y Susanna Brenner-Rademacher, respectivamente. Fuera de *Babel*, en 1965, el también traductor Hans Sahl publicó «Zur Übersetzung von Theaterstücken» en el volumen editado por R. Italiaander *Übersetzen: Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg 1965* (pp. 104-105; Fráncfort: Athenäum). Todos estos breves artículos, en los que por razones de espacio no me detendré, reflejan cómo el interés por la reflexión teórica acerca de la traducción de textos dramáticos surge a la par entre los estudiosos de la literatura, como Levý y Mounin, y los profesionales de dicho tipo de traducción.

En los años 70, se producen también varias aportaciones a la literatura sobre la traducción dramática, aunque, como señala Julio César Santoyo (1994: II), no será hasta la década de los 80 cuando se establezcan las primeras bases perdurables de reflexión teórica sobre este tipo de traducción. En 1974, Michael Meyer, traductor de Ibsen, resalta en «On Translating Plays» otros principios de la traducción dramática que él considera básicos, como: la concisión (*tautness of expression* en sus propias palabras); que se vierta tanto el significado literal de la obra (el texto dramático en sí) como lo que no se dice pero está implícito (el *subtexto* en terminología de Constantín Stanislávski, quien desarrolló esta noción); y que la versión traducida no sea realizada por un equipo de dos personas en el que una (aunque sea bilingüe) realice una traducción literal y la otra adapte esta traducción a las reglas de la LM. El enfoque de Meyer, como el de todos los demás autores citados hasta el momento en el presente apartado, es de naturaleza prescriptiva, pero el mismo año que se publica su artículo —el cual toca diversos temas que con posterioridad se han debatido ampliamente— aparece en escena un estudio descriptivo de la traducción dramática, en consonancia con el cambio de paradigma que experimenta la Traductología alrededor de 1980 en beneficio de los enfoques descriptivos (escuela de la manipulación, teorías de las normas y del polisistema, etcétera). Es el artículo de Reuben Arthur Brower «Poetic and Dramatic Design in Versions and Translations of Shakespeare».

Cuatro años después de su aparición, Susan Bassnett publica el primero de sus muchos trabajos acerca de la traducción dramática: «Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance» (1978), editado por James S. Holmes, José Lambert y Raymond van den Broeck dentro del volumen colectivo *Literature and*

Translation. En este artículo, Bassnett expone los problemas fundamentales de la traducción dramática y sugiere, basándose en la práctica teatral, que el texto escrito podría contener un lenguaje gestual distinguible. Tras preguntarse cómo reconocerlo, indica que podría existir de forma semejante al subtexto de Stanislávski, el cual es descodificado por el actor y codificado en forma de gestos.

En el verano de 1980, aparece en *Theatre Quarterly* una introducción de la investigadora a la semiótica teatral⁸ y, a finales de ese mismo año, sale a la luz su famoso libro *Translation Studies*⁹, que incluye un apartado sobre la traducción de textos dramáticos en una sección dedicada a problemas específicos de la traducción literaria. Dicho apartado comienza con la denuncia de Bassnett de que el teatro es una de las áreas más olvidadas de los estudios de traducción centrados en géneros textuales. La autora advierte de que existe muy poco material sobre los problemas específicos de la traducción de textos dramáticos y de que las afirmaciones de los traductores de este tipo de textos a menudo implican que la metodología que usan al verterlos es la misma que se emplea con los textos en prosa. A continuación, señala que puesto que las obras teatrales no se leen de la misma manera que los textos en prosa, sino como algo incompleto que solo alcanzará todo su potencial en la representación, no pueden traducirse de igual modo que estos (Bassnett, 1980: 120):

Even the most superficial consideration of the question must show that the dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theatre text is read differently. It is read as

⁸ Bassnett-McGuire, S. (1980). An Introduction to Theatre Semiotics. *Theatre Quarterly*, 10(38), 47-53.

⁹ Reimprimido hasta la fecha en siete ocasiones y actualmente en su tercera edición (2002).

something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized.

Bassnett se apoya en las investigaciones de Anne Ubersfeld y otros teóricos del área de la semiótica teatral (por ejemplo, los investigadores de la escuela de Praga), así como en el énfasis de Robert Corrigan en la noción de *speakeability*, que le lleva a concluir: «if the theatre translator is faced with the added criterion of *playability* as a prerequisite, he is clearly being asked to do something different from the translator of another type of text» (1980: 122). Por consiguiente, a juicio de la investigadora, la traducción dramática plantea una disyuntiva fundamental: «whether to translate the text as a purely literary text, or to try to translate it in its function as one element in another, more complex system» (Bassnett, 1980: 120).

Una vez demostrada la especificidad de la traducción de textos dramáticos, Bassnett se adentra en las características de este tipo de textos para tratar de desentrañar qué distingue a su proceso de traducción del de otros tipos de textos. Para la autora, parece lógico suponer que un texto teatral, que es escrito con vistas a su puesta en escena, contiene rasgos estructurales distinguibles que lo hacen representable, aparte de las indicaciones escénicas. Por tanto, en su opinión, la tarea del traductor debe ser determinar cuáles son esas estructuras y traducirlas a la LM. Incrementan la complejidad de dicha tarea los cambios que pueden producirse a lo largo del tiempo o al pasar de una cultura a otra en conceptos relativos a la representación como el espacio escénico, el papel del público y el estilo de interpretación.

Bassnett examina las traducciones de Racine al inglés y afirma que aunque algunas tal vez se hayan realizado con la representación en

mente, otras no la han tenido en cuenta y han elegido como principales criterios la literalidad y la fidelidad lingüística. A su juicio, en la traducción dramática lo lingüístico ha de verterse sin olvidar su función en el discurso teatral en su conjunto; dicho de otro modo, el proceso de traducción de un texto dramático no solo implica una serie de trasvases lingüísticos de significado, sino también la transferencia de las funciones de las expresiones lingüísticas en relación con los demás signos que componen el discurso teatral (gestos del actor, vestuario, decorado, etcétera).

En el cierre del apartado, Bassnett insiste en que el texto de una obra de teatro contiene, además de elementos lingüísticos, otros paralingüísticos (por ejemplo, tono, entonación, velocidad y acento) y un texto gestual diferente de las indicaciones escénicas que determina los movimientos que los actores pueden hacer al declamar (*gestural text* o *undertext*). Desde su punto de vista, el traductor que hace caso omiso de los elementos paralingüísticos y del texto gestual corre graves riesgos, habida cuenta de que en la traducción dramática —como en otros tipos de traducción— la función del texto tiene una importancia crucial, y una de las funciones del teatro es operar en niveles distintos del lingüístico. La investigadora considera asimismo que la necesidad de tener presente la función del texto como elemento para y de la representación se ve acentuada por la relación del espectáculo con su público, es decir, por su dimensión pública, frente al carácter privado de la relación del lector con el texto escrito.

En los años posteriores, Bassnett continuará indagando en los problemas y peculiaridades de la traducción de textos dramáticos. De esta investigación surgirá el siguiente conjunto de artículos: «The

Problems of Translating Theatre Texts» (1981), «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts» (1985), «Translating for the Theatre: Textual Complexities» (1990), «Translating for the Theatre: The Case Against Performability» (1991) y «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre» (1998). Sus títulos reflejan la interesante evolución de los estudios efectuados por la investigadora, que constataremos a lo largo del presente apartado.

Volviendo al año 1980, conviene detenerse en este momento en otro conocido volumen, el primero que está dedicado casi íntegramente a la traducción dramática (entendida como vengo utilizando el término, es decir, como transferencia de un drama de un idioma a otro). Lleva por título *The Language of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* y fue editado por Ortrun Zuber-Skerritt. Los trece capítulos que lo componen, escritos por dramaturgos, traductores literarios, y estudiosos y profesores de drama y traducción, se centran, o bien en los diversos problemas que surgen al traducir una obra dramática de una lengua a otra (*interlingual translation*), o bien en aquellos que aparecen al llevarla del texto escrito al escenario (*transposition*, un tipo de *intersemiotic translation*). El primer capítulo, de carácter general, explica los diversos sentidos del término *translation* en el contexto teatral; entre ellos, se encuentran los dos que acabo de mencionar —(*interlingual*) *translation* y *transposition*—, en torno a los que gira el volumen. Firma esta aportación la profesora de Literatura en Lengua Inglesa e investigadora del drama australiano Reba Gostand. Los capítulos segundo y tercero están a cargo de los dramaturgos Alexander Buzo y Dorothy Hewett y tratan aspectos

concretos de su propia obra y la puesta en escena de esta. El resto de los capítulos aborda desde distintos ángulos la traducción dramática. En «Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts» (capítulo 4), Franz H. Link (1980: 24-50) trata de sistematizar la interdependencia de la traducción, adaptación e interpretación de textos dramáticos, con el objetivo de demostrar la complejidad del drama y del teatro, así como lo necesaria que es la cooperación entre los estudiosos de ambos fenómenos, el productor, el asesor dramático, el traductor y el dramaturgo. Vicki C. H. Ooi, Ernst O. Fink, Ian Reid, Ortrun Zuber-Skerritt, May Brit Akerholt, Ute Venneberg, André Lefevere y Marilyn Gaddis Rose tratan en los capítulos 5 a 12 aspectos específicos de traducciones concretas. Por citar un ejemplo, Zuber-Skerritt, en «Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama» (1980b: 92-103), se basa en una traducción alemana de *A Streetcar Named Desire*, de Tennessee Williams, para evidenciar que la traducción de textos dramáticos implica la mayoría de las dificultades que conlleva la traducción de cualquier otro género literario y, además, «transposing the already translated text on to the stage», ya que «a play is written for a performance and must be actable» (1980b: 92). La autora defiende que el traductor dirija, interprete y vea la obra mentalmente conforme la crea (1980b: 93), y que el texto traducido sea probado en el escenario antes de su aceptación como versión definitiva. Esta prueba previa y el respeto y mantenimiento de la intención del dramaturgo pueden resolver, a su juicio, los problemas de adecuación al entorno de la CM y de autenticidad que implica la traducción de obras dramáticas modernas (1980b: 103). Por tanto, para Zuber-Skerritt (1980b: 95):

[...] the task of a translator [...] of a modern play should be to transpose the play in such a manner, that the message of the original and the

dramatist's intention be adhered to as closely as possible and be rendered, linguistically and artistically, into a form which takes into account the different traditional, cultural and socio-political background of the recipient country.

La autora trae a nuestra memoria a Mounin cuando, en relación con la necesidad de probar el texto traducido en el escenario, afirma (1980b: 95-96):

Even though a play might be perfectly translated linguistically, and even though it might be artistically refined, this piece of literature still requires action and movement in order to achieve that complete integration of text and performance, that coalescence of literature and theatre which constitutes drama.

En cuanto a los requisitos específicos de la traducción dramática, aclara (1980b: 92):

The translation of a play requires more consideration of non-verbal and non-literary aspects than does the translation of novels or poetry. A play depends on additional elements, such as movements, gestures, postures, mimicry, speech rhythms, intonations, music and other sound effects, lights, stage scenery. In particular, a play is dependent on the immediacy of the impact on the audience.

En el último capítulo del volumen, el número 13, que lleva por título «Translating Literature/Translated Literature: The State of the Art», Lefevere (1980: 153-161) expone el estado de la cuestión de los estudios sobre la traducción literaria en general y dramática en particular, insistiendo en la conveniencia de abandonar los poco fructíferos enfoques normativos para avanzar en las aproximaciones descriptivas, que considera más prometedoras (el autor presenta algunas ideas de las teorías de las normas y del polisistema que estima útiles en este sentido).

En 1981, George E. Wellwarth publica en el volumen *Translation Spectrum: Essays in Theory & Practice*, editado por Marilyn Gaddis Rose,

el artículo «Special Considerations in Drama Translation». Wellwarth (1981: 140) considera la traducción dramática una forma especializada de traducción con reglas y requisitos propios, y el texto de una obra, un mero manual para la puesta en escena. El autor opina que son dos los principios fundamentales que rigen la traducción dramática: el estilo, en primer lugar, y la *speakability*, a continuación. Por estilo entiende «the quality that conceals a translation's provenance» (1981: 142) o, dicho de otro modo, lo que hace que una obra traducida suene como si se hubiera escrito directamente en la LM. Al permitir que el diálogo resulte natural, esta cualidad posibilita que la obra capte toda la atención del público, puesto que «no audience will give its full attention to a play whose dialogue is stilted» (1981: 142). De ahí la importancia decisiva del principio del estilo, que solo las personas con un profundo conocimiento de la CO y la CM podrán respetar (1981: 142). En cuanto al siguiente principio, Wellwarth define la *speakability* como «the degree of ease with which the words of the translated text can be enunciated» (1981: 140) y estima que, como el estilo, debe ser tenida en cuenta en todo momento. Sugiere que un traductor que no disponga de los conocimientos de técnicas teatrales de un dramaturgo, de experiencia como actor o, al menos, de nociones de comunicación oral, deberá traducir en voz alta, escuchando con atención las distintas versiones posibles de cada fragmento, para poder crear un texto *speakable*. Una vez hecho esto, es deseable, a su juicio, que lea el texto traducido en voz alta a una persona que desconozca por completo la obra, preferiblemente un actor. Elementos que requieren especial atención son las sibilantes, de las que hay que evitar un uso excesivo, y los grupos consonánticos difíciles de pronunciar (1981: 141). Un principio adicional que

Wellwarth menciona es la concisión, o *tautness of expression* en palabras de Michael Meyer, quien lo postuló como primer principio de la traducción dramática en su artículo «On Translating Plays» (véanse los principios de la traducción dramática según Meyer al comienzo de este apartado). Para Wellwarth, la *speakability* es mucho más importante que la concisión y, aunque se deba tratar de conseguir expresiones concisas, existe el peligro de que el traductor poco experimentado haga de la concisión un fetiche y elabore un texto que no sea otra cosa que un conjunto de comentarios «hermetically cryptic» (1981: 141-142). Wellwarth sí está de acuerdo con Meyer en que las traducciones dramáticas no deben ser realizadas por un equipo de dos personas en el que una realice una traducción literal y la otra adapte esta traducción a las reglas de la LM. Desde su punto de vista, este proceso solo puede encontrar justificación en el caso de idiomas poco conocidos, cuando sea prácticamente imposible encontrar a una persona que domine tanto la LO y la CO como la LM y la CM, y desde luego es inaceptable entre idiomas que se encuentren entre los de mayor presencia en el mundo (1981: 142-143).

Volviendo al principio que el autor juzga primordial en la traducción dramática, varios párrafos antes del final del artículo, Wellwarth afirma: «Style can only be achieved when the translator has a Janus-faced empathy with both of the cultures with which he is working» (1981: 143-144), e ilustra la naturaleza y los efectos de dicha empatía con un fenómeno que, según él, se da constantemente en la traducción de obras modernas. El origen de dicho fenómeno radica en la «emotionless quality of English speech patterns, themselves, of course, a reflection of a culture in which the public expression of emotion is frowned upon» (1981: 144). En obras escritas en cualquiera

de las lenguas romances, o en alemán, las frases en las que las emociones son expresadas «seem impossibly, even reprehensibly, florid to the English speaker. They have to be toned down [al traducirlas al inglés]. If not, the translator runs the risk of producing a text that is laughably stilted in English and quite obviously a translation» (1981: 144). Por esta razón, señala Wellwarth, el traductor «should always be translating *into* his own primary cultural/linguistic milieu» (1981: 144). Cabe preguntarse si al verter obras inglesas antiguas, como *Twelfth Night*, al castellano se da el fenómeno inverso a dicho *toning down*.

Wellwarth concluye su artículo reconociendo la complejidad de la traducción dramática: «The dramatic translator's task is indeed an impossible one. He can only make an approach, and an altogether tentative approach at that, keeping in mind the principles I have outlined» (1981: 145-146).

En 1984, Zuber-Skerritt publica un segundo volumen editado: *Page to Stage: Theatre as Translation*. Este da voz, además de a dramaturgos, traductores, y estudiosos y profesores de drama y traducción, a adaptadores, directores y actores. Los artículos están dedicados casi en exclusiva a la transferencia desde el texto escrito hasta el escenario, de modo que iluminan poco el campo de la traducción dramática como transferencia desde un idioma hasta otro, al que apenas hacen algunas alusiones. No obstante, la obra merece ser mencionada por constituir el segundo volumen (tras el anterior de Zuber-Skerritt) dedicado a la traducción del teatro, aunque sea en sentido amplio (como proceso interlingüístico —desde el texto escrito hasta otro texto escrito— e intersemiótico —desde el texto escrito

hasta el escenario—). Merino (1994: 36-37) la incluye sin ambages en el apartado «Aportaciones al estudio de la traducción dramática» de su libro *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990* (1994), pero echa de menos una mayor atención al texto, «elemento indispensable para el estudio del teatro» (1994: 37), y un número más abundante de alusiones a la Semiótica o Semiología Teatral¹⁰, disciplina en constante crecimiento que apenas aparece en el volumen y que, sin embargo, tiene mucho que ver con el teatro.

También en 1984 Laurie Anderson publica su «Pragmatica e traduzione teatrale», donde reflexiona sobre los rasgos específicos de las obras teatrales y sus implicaciones para el traductor, quien, al trabajar con textos escritos para ser recitados/escuchados, no puede valerse de todos los medios que tiene a su disposición al traducir una novela (por ejemplo, de las notas a pie de página).

En 1985, Susan Bassnett, tras un tercer trabajo acerca de los problemas de la traducción de textos dramáticos que apareció en 1981 y seguía la misma línea de los dos anteriores, publicó «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», editado por Theo Hermans dentro del volumen *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Este artículo podría considerarse la antesala de la segunda fase de investigación de la

¹⁰ Hay quien sostiene que la semiótica (como estudio de los signos no lingüísticos), junto con la semántica (de los lingüísticos), forma parte de la semiología («Estudio de los signos en la vida social» según el DRAE01); sin embargo, *semiótica* y *semiología* suelen usarse como sinónimos. En este apartado, vengo empleando un término u otro según la elección previa realizada por el autor cuyo trabajo centre mi exposición.

autora en el campo de la traducción dramática. Bassnett continúa opinando que la principal dificultad a la que se enfrenta el traductor dramático reside en la naturaleza del texto teatral, que incorpora al proceso de traducción «all kinds of factors other than the linguistic», dado que texto y puesta en escena son inseparables (1985: 87). La investigadora (1985: 88-89) critica la preponderancia que durante un tiempo se le otorgó al texto frente a otros sistemas de signos implicados en la creación del teatro. Sitúa dicha preponderancia en el marco de los estudios teatrales, estudios para cuyo desarrollo constituyó un obstáculo hasta que comenzó a desdibujarse gracias a la redefinición estructuralista de la posición del texto del semiólogo polaco Tadeusz Kowzan y a los diversos intentos posteriores de explicar la relación entre lo escrito y lo representado. La idea de que el texto contiene un conjunto de claves para la representación que pueden aislarse y definirse fue, según Bassnett, fundamental para esos intentos, que excluyeron del debate el asunto de la traducción, pese a que el traductor tenga la responsabilidad de transferir no solo lo lingüístico, sino también otros códigos. Tras aclarar que parece existir consenso en torno al hecho de que el texto teatral traducido envejece de distinta forma a como lo hacen las traducciones de prosa y poesía y exige en mayor medida que estas su actualización o retraducción, debido al continuo proceso de cambio al que están sometidos los patrones discursivos que conforman el diálogo (ritmo, sintaxis, expresiones coloquiales, etcétera), Bassnett (1985: 90-91) distingue cinco estrategias básicas que los traductores dramáticos emplean al traducir:

- 1) Tratar el texto teatral como una obra literaria. Probablemente es la estrategia más utilizada. No se tienen en cuenta ni la

entonación ni otros elementos paralingüísticos, a menudo con el argumento de que se persigue ante todo la fidelidad al TO. Es una estrategia particularmente frecuente cuando se traducen las obras completas de un autor y cuando existe un encargo editorial (en lugar de para una producción teatral).

- 2) Utilizar el contexto cultural de la LO como marco. Es una estrategia que, según la autora, ganó popularidad en la década de 1970, sobre todo en los países de habla inglesa. Implica el uso, con fines cómicos, de estereotipos que circulan en la CM sobre la CO (como el acento y vocabulario de sus hablantes). El resultado puede ser un cambio de naturaleza ideológica con notables repercusiones: una sátira escrita por un dramaturgo italiano sobre la corrupción de la Policía y los sistemas de poder de su país podría convertirse en una farsa acerca de los disparates que cometen los italianos y sus autoridades, y así ha ocurrido, de hecho, con la obra *Morte accidentale di un anarchico*, de Dario Fo, en el Reino Unido, según comenta Bassnett (1985: 90).
- 3) Traducir la *performability*. Tal como señala la investigadora, este polémico término es usado con frecuencia por traductores teatrales que dicen haber tenido en cuenta la puesta en escena y reproducido lingüísticamente la *representabilidad* del texto, pero no definen el concepto de representabilidad. Para Bassnett, parece implicar un intento de crear en la LM ritmos fluidos que den lugar a un texto fácil de declamar (al menos, en opinión del traductor). Dicho intento puede traducirse, por poner varios ejemplos, en la sustitución de acentos regionales de la LO por acentos regionales de la LM, en el empleo de registros

equivalentes a los del TO en el TM, y en la omisión de fragmentos que se considere que están demasiado vinculados al entorno cultural y lingüístico del TO.

- 4) Usar formas de verso alternativas para recrear la versificación del TO. En esta estrategia, el criterio principal es el respeto de la versificación mediante formas de verso que funcionen en la CM; por ejemplo, el *blank verse* para verter al inglés los alejandrinos de Racine. Bassnett advierte de que dar prioridad a la forma conlleva el riesgo de perder la dinámica del TO a causa de un oscurecimiento del texto o de que este deje de tener sentido.
- 5) Trabajar en equipo. Esta estrategia implica la participación de dos o más personas en la traducción: bien un hablante nativo de la LO y otro de la LM, o bien una persona con conocimientos de la LO y el director y/o los actores que llevarán a cabo la puesta en escena. Según Bassnett, es probablemente la estrategia que produce mejores resultados y, situada en el polo opuesto de la primera (tratar el texto teatral como una obra literaria), evita el concepto de representabilidad como característica que puede añadirse al texto escrito, ya que involucra al traductor simultáneamente en las versiones escrita y oral del texto. Para la investigadora, tiene la gran ventaja de que relaciona el proceso de traducción con un conjunto de problemas asociados a la representación, como los derivados de las diferencias entre las convenciones teatrales de la CO y la CM. Un ejemplo de este tipo de problemas es el hecho de que el distinto uso del espacio y del tiempo que hacen los actores en Inglaterra, Italia y Alemania provoque que la misma obra de Shakespeare, si se representa en un gran teatro de cada uno de esos tres países, sea

notablemente distinta según el país en el que la veamos: con toda probabilidad, la versión inglesa será más breve que las demás, y la alemana, la más larga. Las convenciones teatrales y las expectativas del público tienen una importancia crucial para la puesta en escena y, por tanto, para la traducción dramática, como señala Bassnett (1985: 92). Esta idea lleva a la investigadora a afirmar que es la gran cantidad de factores que intervienen en la traducción dramática lo que ha provocado que se sugiera de forma habitual que es una tarea imposible. A su juicio, los traductores a menudo han ido más lejos aún en los intentos de esquivar la problemática, al afirmar que han producido una «versión» (*version*) o «adaptación» (*adaptation*). Bassnett considera que es hora de abandonar este empleo engañoso de ambos términos, que en absoluto ayudan a resolver los problemas de la traducción dramática (1985: 93).

En la segunda parte de «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», vuelve a centrarse en las dificultades que conlleva la traducción de textos dramáticos, partiendo de nuevo del trabajo de renombrados semiólogos, en este caso Patrice Pavis, Petr Bogatyrev y Anne Ubersfeld. Dichas dificultades incluyen: el hecho de que el texto no esté completo, por ser un código —o sistema— de un complejo conjunto de códigos que interactúan en la representación (un laberinto de códigos); y las diferencias entre las convenciones teatrales de la CO y la CM, que pueden afectar a la deixis como elemento articulador del diálogo (Bassnett, 1985: 94-98). En su búsqueda de un método que permita al traductor dramático salir del laberinto descrito, la investigadora retoma el concepto de lenguaje

gestual de su artículo de 1978, y no solo afirma que ahora le parece vago e impreciso, sino que, además, anuncia: «it may be all very well for monolingual actors to speculate on the gestus of a text, but where interlingual translation is involved other solutions must be sought» (Bassnett, 1985: 98). Una de esas otras soluciones podría estar en las unidades deícticas, según añade (Bassnett, 1985: 98):

It now seems to me that if indeed there is a gestural language in a text, then there is a way of deciphering it and therefore of translating it, and so far one of the most hopeful lines of enquiry seems to be that of the deictic units.

En las páginas siguientes, Bassnett enfatiza la importancia de las unidades deícticas, que al determinar la interacción entre los personajes, determinan también la caracterización y, en última instancia, sustentan los demás códigos de la representación. Opina que una profunda alteración del sistema deíctico del TO seguro que altera la dinámica de la obra de todo tipo de formas inesperadas, pero acaba por reconocer que sería demasiado simplista sostener que una adhesión fiel a las unidades deícticas del TO podría resolver los problemas de la traducción del lenguaje teatral escrito (1985: 101).

Después de manifestar que abandona la noción de lenguaje gestual como método para salir del laberinto, Bassnett concluye su artículo desterrando no solo la idea de que exista una manera correcta de traducir los textos dramáticos (1985: 101):

Translating for the theatre is an activity that involves an awareness of multiple codes, both in and around the written text. [...] Because of this multiplicity, any notion of there being a 'right' way to translate becomes a nonsense.

sino también el concepto de representabilidad (1985: 102):

It seems to me that the time has come to set aside 'performability' as a criterion for translating too, and to focus more closely on the linguistic structures of the text itself. For, after all, it is only within the written that

the performable can be encoded and there are infinite (sic) performance decodings possible in any playtext.

Esta conclusión (sobre todo su segunda parte) supone un giro radical en las ideas de la autora, cuyas investigaciones parecen llevarla hacia su punto de partida inicial, como refleja la última frase del artículo: «The written text, *troué*¹¹ though it may be, is the raw material on which the translator has to work and it is with the written text, rather than with a hypothetical performance, that the translator must begin» (Bassnett, 1985: 102).

El mismo año que se publicó «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts», apareció el artículo de Malcolm Griffiths «Presence and Presentation: Dilemmas in Translating for the Theatre» en otro volumen editado por Theo Hermans (*Second Hand: Papers on the Theory and Historical Study of Literary Translation*). Griffiths reflexiona acerca de las peculiaridades de la traducción dramática y presta especial atención a los problemas con los que se enfrenta el traductor. Dichos problemas no se limitan a los derivados del texto en sí, sino que incluyen también un conjunto de conflictos (y dilemas) causados por dos facetas adicionales que el escenógrafo británico distingue en el texto: su *implicit dimension* y su *covert construct* (sus implicaciones teatrales e ideológicas). La traducción dramática es, por consiguiente, una tarea compleja (Griffiths, 1985: 171): «Translators for the theatre are enmeshed in a protean activity which requires as much familiarity with theatre practice, cultural contexts and social history as it does with spoken and written

¹¹ Término tomado de Anne Ubersfeld (1977), quien se refiere de ese modo al hecho de que el texto sea algo incompleto que solo alcanza todo su potencial en la representación.

languages»¹². Griffiths reconoce que cada vez se le da más importancia, pero lamenta la ausencia de un código de buenas prácticas, que a su juicio beneficiaría tanto al teatro como a la docencia e investigación en torno a este fenómeno. Insiste en la relevancia del aspecto lingüístico y de lo relacionado con la representación, y toca asimismo otros asuntos como la tendencia creciente (cuyo origen explica) a encargar traducciones teatrales a dramaturgos conocidos, o el papel preeminente de los directores teatrales en el teatro británico, que se ha acentuado desde la segunda mitad del siglo XIX y contrasta con la posición a veces denostada, normalmente poco valorada, de los traductores.

Peter Newmark aborda brevemente la traducción dramática en el capítulo acerca de los textos literarios de su manual *A Textbook of Translation* (1988: 172-173). Señala (1988: 172) que el principal objetivo de este tipo de traducción suele ser la puesta en escena y que, como consecuencia, el traductor debe insoslayablemente tener en cuenta a los posibles espectadores, para lo cual deberá hacer frente a ciertas limitaciones: no puede explicar conceptos, ni juegos de palabras, ambigüedades o referencias culturales; tampoco puede transcribir vocablos a fin de *exotizar* el texto; y ha de ser conciso, como en su día enfatizó Michael Meyer. Newmark lamenta que Meyer, al distinguir entre texto dramático y subtexto, no diera ejemplos de la traducción de este último, y aboga por una traducción semántica del diálogo, cuya

¹² Este fragmento del artículo de Griffiths ha sido citado recientemente por Bassnett (2000: 98) para argumentar que resulta inútil basarse en la mal definida noción de *speakability* como criterio de traducción para el teatro, ya que las expectativas del público no son universales y los estilos de puesta en escena están orientados al cumplimiento de dichas expectativas.

ventaja radicaría en una transmisión más clara de las implicaciones del TO que con una traducción comunicativa. También sugiere emplear la lengua contemporánea, para que los personajes puedan «tener vida», pero sin pasar por alto diferencias estilísticas como las de idiolecto y registro, que están determinadas por la clase social, el nivel educativo y el carácter de los personajes, entre otros factores. El resultado será inevitablemente una versión inferior al TO, pero también más sencilla. Newmark ofrece el siguiente ejemplo: «Kant is easier to read in French than in German, perhaps even for a German» (1988: 173). Un ejemplo más pertinente hubiera sido el de las obras de Shakespeare. Gary Taylor lo expresa como sigue (1989/1991: 317-318):

For foreigners[,] Shakespeare can always speak in the present tense [las traducciones lo hacen posible]. Native speakers of English are not so lucky. For them[,] Shakespeare, even in a modern-spelling edition, remains half-fixed in a language four hundred years old, like a fly wriggling to free itself from a drop of drying paint.

Esta situación, como es obvio, no se daría si fuese más habitual encontrar en el mundo anglosajón traducciones intralingüísticas de Shakespeare que modernizaran su lenguaje, pero, por el momento, el carácter semi-sagrado de sus textos (sobre todo, en el Reino Unido) ha impedido que esto ocurra (Zaro Vera, 2003: 76-77). Newmark concluye afirmando que cuando una obra es transferida de la CO a la CM, normalmente se convierte en una adaptación, más que una traducción (1988: 173).

Un año después de la publicación de *A Textbook of Translation*, apareció el volumen colectivo *The Play out of Context: Transferring Plays From Culture to Culture*, editado por Hanna Scolnicov y Peter Holland. Este libro constituye una primera muestra de cómo el interés por la

interculturalidad que surgió a finales de los años 80 y creció significativamente en las décadas siguientes se ha visto reflejado en el estudio de la traducción dramática. Para los quince autores que participan en el volumen, la transferencia de una obra dramática de una cultura a otra no consiste simplemente en traducir el texto, sino que implica tanto transmitir su significado como adaptarlo al nuevo entorno cultural a fin de crear nuevos significados. Desde este punto de vista, se considera al teatro un mecanismo excepcional para superar las diferencias culturales y llegar a otras culturas, pueblos y personas, lo que queda patente en el título del primer capítulo del volumen (de Gershon Shaked), que reza: «The Play: Gateway to Cultural Dialogue».

En el segundo capítulo, «Problems of Translation for the Stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre», Patrice Pavis (1989/2007: 25-44) manifiesta que concibe la traducción «para la escena» como un fenómeno que va más allá de la mera producción de equivalentes semánticos y supone la apropiación de un TO por un TM en una situación concreta de recepción (en una lengua y cultura determinadas). El traductor debe transferir (o apropiarse de) la unión indisoluble de palabras y gestos —lo que el autor denomina *language-body*— del TO mediante un *language-body* equivalente que encuentre en la LM y la CM y sea adecuado. Según Pavis, en los textos clásicos, esta técnica conlleva a menudo una simplificación y una modernización que son necesarias para recuperar el *language-body* del TO y devolver a la obra su vitalidad y representabilidad.

De entre los demás capítulos, tiene especial relevancia para esta tesis el de Werner Habicht (1989/2007), quien, a través de un análisis de la apropiación de Shakespeare por parte del régimen nazi, examina en «Shakespeare and Theatre Politics in the Third Reich» las

consecuencias que pueden tener las presiones políticas e ideológicas en la transferencia intercultural del teatro. Según relata Habicht, en la Alemania del Tercer Reich se desarrollaron principios de interpretación de las obras de Shakespeare acordes con la ideología totalitaria del nazismo y se impulsó la producción de estas obras, al considerar que expresaban, por un lado, autoridad y, por otro, lealtad (al Estado —las tragedias y los dramas históricos— y a las estructuras sociales —las comedias—). El entorno teatral y los expertos en Shakespeare del país teutón opusieron cierta resistencia a los intentos de manipulación, y el resultado fue una imagen pública desigual del dramaturgo inglés.

En 1990, aparece un nuevo volumen colectivo, fruto del congreso «Das eigene und das fremde Theater» celebrado del 16 al 21 de mayo de 1988 en Bad Homburg (Alemania). Con el título *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign*, fue editado por Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley y Michael Gissenwehner. Si bien no gira en torno a la traducción, esta aparece en sus páginas con frecuencia como un valioso vehículo que posibilita (y a veces incluso desencadena o, cuando menos, inicia) el viaje de las obras teatrales de una cultura a otra para dar lugar a representaciones interculturales que surgen de las necesidades del teatro o de la cultura receptores.

También en 1990 Annie Brisset presenta su libro *Sociocritique de la traduction: théâtre et alterité au Québec (1968-1988)*, donde analiza los vínculos entre la traducción y el discurso social en el teatro quebequés de los dos decenios que transcurrieron entre 1968 y 1988. Brisset

examina las quince traducciones al francés de obras teatrales que se realizaron y publicaron en Quebec durante dichos decenios, así como las aproximadamente 250 obras traducidas que en el mismo intervalo se representaron en los teatros más grandes de la provincia canadiense. Estas últimas traducciones, bien se habían realizado en Quebec y estaban sin publicar, o bien se habían realizado y publicado en Francia. Brisset investiga fundamentalmente la elección de obras extranjeras para su traducción y los cambios a los que los traductores sometieron los textos. Se tradujo al francés quebequés a grandes dramaturgos mundiales (Shakespeare, Chéjov, Brecht, etcétera), y las transformaciones que sufrieron las obras en la transferencia interlingüística fueron tales que Brisset a menudo habla de apropiación, adaptación, imitación o parodia. A juicio de la autora, estas estrategias ofrecen información sobre el discurso del teatro y de la sociedad en una época y lugar en los que el nacionalismo era la ideología dominante. Para ser aceptadas, las obras prácticamente tenían que pasar por quebequesas: se eliminaba u ocultaba lo extraño a la cultura receptora, y tal reacción ante lo ajeno (*l'alterité*) pone de manifiesto que la traducción dramática sirvió a propósitos soberanistas.

Egil Törnqvist publica en 1991 *Transposing Drama: Studies in Representation*, un libro que parte de las diferencias entre la experiencia de leer un texto dramático y la de ver una representación e indaga a través de cuatro obras de teatro (una de ellas, *Macbeth*) en qué ocurre cuando una obra cambia de medio o forma de presentación; esto es, cuando el texto escrito es traducido de una lengua a otra o cuando, estando la obra diseñada para la puesta en escena en una sala de teatro,

se adapta a la radio, la televisión o el cine. El catedrático sueco se pregunta hasta qué punto las diferencias entre los distintos medios influyen en el proceso.

Con respecto a la traducción dramática, comparte muchas de las ideas expresadas anteriormente por otros autores, como la necesidad de que se tenga en cuenta a los espectadores al tiempo que a los lectores (Törnqvist, 1991: 11-12). No obstante, critica que los traductólogos prácticamente no hayan prestado atención al asunto de si el subtexto que puede deducirse del TO puede también deducirse de los TM. Desde su punto de vista, el hecho de que numerosas traducciones dramáticas «correctas» carezcan de tensión, de vida, probablemente se deba a falta de sensibilidad hacia el subtexto (1991: 12).

El investigador también lamenta que los críticos teatrales apenas mencionen la traducción al reseñar producciones de obras que fueron compuestas por un dramaturgo extranjero en otro idioma (1991: 12), y es particularmente crítico con los traductores, de los que destaca los siguientes errores: usurpar el papel del director y realizar omisiones, adiciones y reorganizaciones de la información no justificadas; no reparar en algunas técnicas del dramaturgo (como la repetición de palabras clave) y eliminarlas, a causa de una lectura superficial del TO; y suprimir los elementos que interrelacionan el texto dialogado y el paratexto, cuando el director y el escenógrafo posteriormente los necesitarán (1991: 170-173).

En 1993, Romy Heylen recoge en su libro *Translation, Poetics and the Stage* los resultados de un análisis que la autora ha efectuado de seis

traducciones de *Hamlet* al francés. Los textos abarcan desde el siglo XVIII hasta finales del siglo XX y, según Heylen, presentan influencias de las normas teatrales y literarias dictadas en cada momento por las expectativas del público y del *establishment* literario. Esta investigadora estadounidense sugiere que en la traducción dramática se da una escala de aculturización que va desde el extremo en el que se intenta conservar todo lo posible de la CO —lo que desemboca en una traducción «“exotic” and “bizarre”» (Heylen, 1993: 23)— hasta la completa aculturización del polo opuesto —que da lugar a un texto «familiar» (Heylen, 1993: 24)—, pasando por un estadio intermedio caracterizado por la negociación y la introducción de un compromiso cultural. La autora propone observar el fenómeno de la traducción a través del prisma de la aculturización, mediante un modelo socio-cultural que tiene en cuenta la situación histórica en la que se creó el texto traducido y resulta mejor que ningún otro para el análisis y la descripción de las sucesivas traducciones de una obra dramática. Las ventajas de este modelo son, en palabras de Heylen (1993: 25):

A model that calls attention to the socio-historical conditions informing the translator's activity offers a clearer insight [than normative theories] into the mechanisms that allow translations to function in the receiving culture. By underlining the translator's active intervention in appropriating and acculturating a foreign text, the underlying motives and the decisions which inform the translational process, it is possible to reach a better understanding of the process by which existing translations are created.

Sirkku Aaltonen adopta en su libro *Acculturation of the Other: Irish Milieux in Finnish Drama Translation* (1996) un enfoque que guarda ciertas similitudes con el de Heylen. Analiza ocho traducciones al finés de obras irlandesas contemporáneas y defiende que la aculturización es inevitable en la traducción dramática. A su modo de ver, los textos

traducidos deben considerarse productos del sistema teatral receptor, en el que los traductores imponen nuevas lecturas de las obras, determinadas por los discursos predominantes en la CM en el momento de creación de las traducciones.

En la introducción a la obra colectiva *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*, David Johnston, el editor, menciona también la idea de que el traductor dramático inevitablemente impone su propia lectura de la obra (1996: 10). El amplio número de autores que contribuyen al volumen presentado por Johnston comparten dicha idea, ya que muestran consenso en torno a que existen numerosas soluciones en la LM para las expresiones del TO, lo que obliga a elegir entre todas las alternativas posibles. Esta opinión consensuada surge de profesionales de la traducción para el teatro (en lengua inglesa)¹³ como el propio Johnston que realizan reflexiones sobre su trabajo en los artículos, las entrevistas y la mesa redonda que recoge la publicación. El volumen se ciñe, por consiguiente, a la traducción orientada al escenario (de hecho, la editorial que lo ha sacado a la luz siempre ha tenido la determinación de publicar traducciones probadas en el teatro); no obstante, el editor reconoce la utilidad de las traducciones orientadas «a la página» (1996: 9):

Scholarly translation, meaning by that a translation that is linguistically and formally faithful to the maximum degree, is not discussed here because it is fundamentally page-oriented. That is not to say that such translations serve no purpose; indeed, as Eric Bentley has noted, any major foreign play should be published in both strict and freer form (as he himself has done with Brecht's *The Good Person Of Setzuan*). The problem

¹³ De obras de autores del Siglo de Oro español, entre otros dramaturgos como Eurípides, Pirandello y Brecht.

arises when scholarly translations seek to pass themselves off as ‘acting versions’; at that point they can obscure the real dramatic qualities of the playwright they profess to be serving.

La variedad de temas que se abordan en el volumen es notable. Cabe destacar los siguientes: las diferencias entre traducir a autores vivos y a autores ya fallecidos, puestas de relieve por Jacet Laskowski en «Translating the Famous Dead, the Dead Obscure and the Living» (pp. 187-198); la necesidad de que el traductor colabore con el director y los actores, que David Edney enfatiza en «Translating (and Not Translating) in a Canadian Context» (pp. 229-238); y la polémica cuestión de la conveniencia o no de emplear traducciones literales en el teatro, ya sea como materia prima para un escritor que luego las convierta en una «auténtica» obra teatral, o como textos con los que los directores trabajen directamente (la mesa redonda que cierra el volumen —pp. 281-294— refleja algunas de las posturas existentes con respecto a este asunto, que también sale a relucir en las entrevistas a Adrian Mitchell —«Poetry on Stage», pp. 239-247—, Ranjit Bolt —«Translating Verse Plays», pp. 249-261— y Nick Dear —«Translation as Conservative Writing», pp. 271-280—). Es indudable que la inseparabilidad del texto y de la representación marca todas las reflexiones, en las que igualmente emerge de forma recurrente la actual posición del traductor dramático, quien a veces es reemplazado por el escritor o incluso el director¹⁴.

Tras la interesante aportación que supone el volumen editado por Johnston, aparece en 1998 el artículo de Susan Bassnett «Still Trapped

¹⁴ Para más información sobre este asunto, pueden consultarse el artículo de Joseph Farrell («Servant of Many Masters», pp. 45-55) y la entrevista a Laurence Boswell («The Director as Translator», pp. 145-152).

in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». La investigadora denuncia de nuevo que se ha escrito menos sobre los problemas de la traducción de textos teatrales que acerca de la traducción de cualquier otro tipo de textos (Bassnett, 1998: 90) y repasa las siguientes cuestiones, que dan nombre a los apartados en los que está dividido el artículo: «Subtext/Gestic Text/Inner Text», «Acculturating the Playtext», «‘Performability’», «Drama as Literature», «Sign Systems and Performance», «Reading a Playtext» y «The Non-universality of the Subtext». A continuación, expondré brevemente sus ideas sobre cada una de ellas.

1. Subtexto/texto gestual/texto interno. La respuesta al interrogante que plantea Törnqvist de si el subtexto que puede deducirse del TO puede también deducirse de los TM es, según la autora, que puesto que no existe una única lectura válida del texto, no puede existir un único subtexto, luego (Bassnett, 1998: 92):

How can there ever be any certainty about whether the inner text decoded by actors in the source culture will be the same as that decoded in the target culture? Theatres are not consistent, conventions vary radically from culture to culture.

Bassnett añade que si se acepta la idea de que el texto escrito contiene un texto gestual secreto que debe ser encontrado por los actores y representado en su actuación, se le está pidiendo al traductor que haga algo imposible (1998: 92):

How can the translator be expected not only to decode those secret signs in the source language, but also to re-encode them in the target language? Such expectation does not make sense. To do such a thing a translator would not only have to know both languages and theatrical systems intimately, but would also have to have experience of gestic readings and training as a performer or director in those two systems.

2. Aculturización. La investigadora opina que el contexto en el que se crea la traducción necesariamente afecta al modo en que se realiza,

por lo que si el texto escrito es un elemento más del proceso de creación del teatro, no puede evitarse cierto grado de aculturización (Bassnett, 1998: 93). Está, pues, de acuerdo con Aaltonen (1996), y retomando la problemática de la noción de subtexto, afirma que resulta difícil imaginar cómo un subtexto de una obra de Chéjov y uno de una versión en inglés de dicha obra pueden ser comparables, siquiera remotamente, dada la enorme distancia entre una cultura y la otra (1998: 94).

3. Representabilidad. Para Bassnett, puesto que este concepto se resiste a cualquier forma de definición, carece de credibilidad (1998: 95):

It is often used by reviewers to evaluate translations, when it is claimed that a translation by x is somehow more 'performable' than the translation produced by y. It may, of course, be true that one translation works better than another, but there will always be many factors involved which can range from simple incompetence on the part of a translator to changes in the expectations of the target readership and divergence in theatre and social systems. 'Performability' is a term that has found its way into many translators' prefaces [...] We are always expected to take such statements at face value, since there is never any indication of what 'performable' means and why one text should be more performable than another.

La autora se opone enérgicamente a que se utilice, y extiende la desaprobación a los vocablos *adaptación* (*adaptation*) y *versión* (*version*), que tampoco han sido definidos con claridad y, como *representabilidad*, son usados por traductores para justificar estrategias de traducción que implican cierto desvío del TO (1998: 96-98).

4. El drama como literatura. Bassnett (1998: 98-99) alude a la distinción entre las traducciones creadas para un público lector y aquellas que tienen como objetivo la representación y, siguiendo al estudioso de la escuela de Praga Jiří Veltruský, pone de relieve que no todas las obras dramáticas están escritas exclusivamente para su puesta

en escena y que otros tipos de textos pueden ser representados. De esta forma, enfatiza la distinción entre el drama (género literario o texto escrito siguiendo las convenciones de dicho género) y el teatro (espectáculo).

5. Sistemas de signos y representación. Partiendo de la clasificación realizada por Kowzan de los sistemas semióticos que intervienen en una puesta en escena (el del texto hablado, el de la expresión corporal, el del aspecto físico del actor, el del espacio escénico y el del sonido no correspondiente a lo hablado), Bassnett sentencia (1998: 99):

Once we accept that the written text is not fundamental to performance but is merely one element in an eventual performance, then this means that the translator, like the writer, need not be concerned with how that written text is going to integrate into the other sign systems. That is a task for the director and the actors.

Según la investigadora, observar el texto dramático como literatura (tal como Veltruský defiende que se contemple) parece un buen punto de partida para el traductor, cuya labor consiste en traducir una obra de una lengua a otra, y no nos llevará muy lejos especular sobre la posible existencia de textos gestuales codificados o de una cualidad llamada *representabilidad* o *declamabilidad* (1998: 99-100).

6. Lectura del texto de una obra. Bassnett (1998: 100) recuerda que las obras de Shakespeare fueron diseñadas para y durante la representación y escritas y editadas posteriormente, y llama la atención sobre que también es posible que se escriba un texto dramático en forma de obra aunque en absoluto esté destinado a la puesta en escena, o que se escriba de tal manera que vaya dirigido a los espectadores en la misma medida que a los lectores (y sirva, por tanto, un doble propósito). La autora distingue siete formas de leer el texto

de una obra con una representación en mente (1998: 101): la lectura exclusivamente como obra literaria; después de una representación; como director; como actor; como diseñador; como cualquier otra persona involucrada en el montaje; y, por último, de los ensayos. La lectura del traductor puede estar interrelacionada con cualquiera de estas, pero será distinta, dado que el objetivo del traductor es verter el texto a otra lengua. Pese a este objetivo distinto, el traductor debe tener en cuenta las circunstancias que rodean la creación del texto, advierte Bassnett (1998: 101-105). La investigadora cita el siguiente ejemplo: mientras que Pirandello, quien diseñaba sus obras para la lectura y la puesta en escena, exigía que en esta última se siguieran a rajatabla sus instrucciones, Shakespeare produjo sus textos en un entorno de colaboración e improvisación que dio lugar a incoherencias que salen a la luz claramente al emprender su traducción. Resolver estas incoherencias (que en obras escritas por el experto en la representación de personajes que fue Shakespeare no son importantes) no es tarea del traductor, a juicio de Bassnett, ya que son otras personas las responsables de que el texto sea representable.

7. Carácter no universal del subtexto. Citando la contribución de Vicki C. H. Ooi al volumen ya mencionado *The Language of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, titulada «Transcending Culture: A Cantonese Translation and Production of O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*» (pp. 51-68), Bassnett (1998: 105-106) argumenta que el texto gestual es una noción del teatro europeo, y hace hincapié en las diferencias entre las convenciones teatrales (y las expectativas del público) de los distintos países, a raíz de sus efectos en las estrategias de traducción. La investigadora alude a modo de ejemplo a la distinta duración de las

representaciones en el Reino Unido y otros países —a la que ya se refirió en «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts»—. Las obras traducidas al inglés para su puesta en escena en teatros británicos necesariamente han de adaptarse a las dos horas y medias que aproximadamente suele durar un espectáculo teatral en el Reino Unido.

Bassnett (1998: 106) pone de manifiesto asimismo que convenciones teatrales no europeas han repercutido en el desarrollo de un teatro denominado *multicultural* que rechaza la aculturización. Y ofrece el siguiente ejemplo: en el prefacio que introduce la traducción de Jean-Claude Carrière del *Mahábhārata*, representada por Peter Brook, el traductor explica que ha evitado lo que considera un proceso de «normalización», de europeización deliberada, y dejado sin traducir términos como *dharma* y *ksbertrva*, que hacen referencia a conceptos que resulta difícil expresar en la LM. Según señala la investigadora (1998: 106), el resultado del teatro multicultural es la combinación de «differences of language, expectations, performance styles and conventions [...] in a new whole, where the audience is actively engaged in the process of decoding and is always denied total understanding». En esta forma de teatro, el traductor ocupa el espacio entre las culturas y facilita una forma de contacto entre sus respectivas convenciones teatrales.

Bassnett (1998: 106) insiste en la pluralidad de posibilidades que implica su idea del laberinto, o la de Patrice Pavis del cruce de culturas (Pavis, 1990).

En las conclusiones de su artículo, valora las perspectivas a finales de la década de los 90 y señala (Bassnett, 1998: 106): «The translator cannot hope to do everything alone». La autora considera que si es posible, dicho profesional colaborará con los miembros del equipo que vaya a llevar a la escena la obra, pero si no, no se puede esperar que cree el texto de una representación hipotética o prediga lo que los actores vayan a querer hacer con la traducción una vez que empiecen a preparar su espectáculo. Bassnett (1998: 106) asegura que ha llegado el momento de que los traductores dejen de buscar estructuras profundas y subtextos codificados. Lo que deben hacer, sostiene (1998: 107), es ocuparse específicamente de los signos del texto escrito, es decir, de los aspectos lingüísticos y paralingüísticos que son descodificables y recodificables (las unidades deícticas, el ritmo, las pausas y los silencios, los cambios de tono o de registro, la entonación, etcétera). Con respecto a la recomendación frecuente de que lean sus traducciones en voz alta, indica atinadamente que tal lectura puede serles útil, pero difícilmente puede considerarse una representación, y que, de hecho, los traductores de prosa y poesía frecuentemente leen su trabajo en voz alta para escuchar cómo fluye el discurso que han creado. En relación con la investigación futura, Bassnett propone volver atrás y desarrollar lo postulado por Veltruský sobre el texto dramático como literatura (examinando, por ejemplo, los patrones deícticos de los TO y los TM, el papel de la entonación o del silencio, y la naturaleza del diálogo). También sugiere avanzar en el estudio de la historia de la traducción dramática.

Un último trabajo que intenta en la década de los 90 teorizar sobre este tipo de traducción es el artículo de Sophia Totzeva «Realizing

Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance and Translation», que tiene como objetivo avanzar en la definición de lo que hace representable a un texto dramático. Con este fin, la autora trata de ofrecer un modelo que explique las operaciones que se producen durante la traducción y la puesta en escena. El principal obstáculo con el que se encuentra es la variedad de normas estéticas a las que se ajustan los textos dramáticos, que dificulta su descripción y análisis.

Totzeva introduce el concepto de *theatrical potential*, una relación semiótica entre los signos verbales y no verbales de la representación (Totzeva, 1999: 81). El «potencial teatral» puede contemplarse como la capacidad de un texto dramático de generar e integrar distintos signos teatrales al ser representado. El problema para la traducción es cómo crear estructuras en la LM que faciliten la integración de signos teatrales no verbales en la representación. La investigadora sostiene que las diversas transformaciones del texto (interpretativa, interlingüística —traducción— e intersemiótica —representación—) se basan en elementos semánticos concretos que sugieren y permiten una contextualización muy dinámica. Estos elementos, que Totzeva denomina *aesthetic dominants*, deben ser reconocidos por el traductor y vertidos aprovechando la facilidad con la que las relaciones pragmáticas de los signos del teatro pueden cambiar: un segundo significado de una expresión de la LO que no exista en la expresión equivalente de la LM tal vez se pueda expresar visualmente, mediante un signo no verbal (el traductor tendría que presentar ese segundo significado en las indicaciones escénicas).

En definitiva, Totzeva considera que el texto dramático solo incluye signos verbales, pero está marcado por una sólida pragmática

comunicativa y hace referencia a distintos contextos dinámicos, lo que conlleva que su modo de crear significados implica en mayor medida que en el caso de otros textos literarios signos no verbales. En la traducción y la puesta en escena, los signos verbales se pueden reducir o cancelar siempre que se dejen implícitos en el contexto, de modo que el receptor no sufra ninguna pérdida de significado. Este énfasis selectivo en el significado ofrece al traductor especialmente pero también al productor mayor libertad a la hora enfrentarse a las estructuras de significado del TO. Ahora bien, ambos deben ser conscientes de que estriba en aprovechar al máximo la capacidad expresiva del sistema de signos de la CM, y no en eliminar significados (Totzeva, 1999: 89-90).

Inauguran la pasada década tres volúmenes monográficos publicados en el año 2000: *Translation im Theater*, de Yvonne Griesel; *Moving Target*, editado por Carole-Anne Upton; y *Time-Sharing on Stage*, de Aaltonen. Seguidamente se sintetizan sus aportaciones más significativas.

Translation im Theater gira en torno a producciones francesas representadas en Alemania con la ayuda de sobretítulos, interpretación simultánea u otros medios de transmisión escrita u oral. Dos aspectos confieren originalidad a esta monografía. Por un lado, el hecho de que el TO de los procesos de transferencia interlingüística analizados no sea el texto escrito, sino la producción en su conjunto —lo que, a juicio de la autora, diferencia la «traducción en el teatro» de la traducción dramática—. Por otro lado, el que el aspecto

multidimensional de dichos procesos desdibuje los límites entre la traducción y la interpretación y permita presentar el TM tanto de forma escrita como de forma oral. Según Griesel (2000), la «traducción en el teatro» (que en posteriores trabajos denomina en inglés *theater translation*) constituye un área de investigación autónoma que merece ser considerada independiente de la traducción dramática y del uso de subtítulos y sobretítulos en la ópera.

En *Moving Target*, Carole-Anne Upton recoge doce artículos escritos por traductores, directores teatrales e investigadores que versan sobre la traducción en la práctica teatral contemporánea y están agrupados en torno a tres cuestiones principales: 1) la definición, por parte del traductor, del público de la CM (dicha definición tiene implicaciones de carácter ideológico, ya que el teatro, además de reflejar la identidad colectiva de su público, la genera, al crear nuevas percepciones); 2) la vinculación de la traducción con la puesta en escena, que exige tener en cuenta códigos distintos del lingüístico, como el visual y el gestual; y 3) la sensibilidad necesaria por parte del traductor a la situación en la CO y la CM (por ejemplo, a la censura del Estado).

En la introducción al volumen, Terry Hale y la editora repasan brevemente el importante papel que la traducción ha desempeñado en el teatro desde el siglo XV. Entre otros ejemplos, citan el hecho de que Shakespeare extrajera la mayor parte de sus tramas cómicas de las obras de Plauto y Terencio, que posiblemente conoció a través de traducciones al inglés como la de William Warner de *Menaechmi*, precisamente una de las fuentes de *Twelfth Night* (véanse 1.1 y 1.2). Según afirman Hale y Upton (2000: 2), «Shakespeare read Latin

himself, but undoubtedly also drew upon translations [...] In fact, there is hardly a play in Shakespeare's oeuvre that does not rely, directly or indirectly, on the translation of a foreign source».

Plauto y Terencio, a su vez, habían combinado en sus obras varios textos de la Comedia Nueva de la Antigua Grecia. Pese a esta vieja inclinación del teatro a adoptar materiales de otras culturas, los escenarios británicos han mostrado cierta resistencia a las obras «explícitamente extranjeras», que se refleja en: *a*) un repertorio escaso de producciones de obras de otros países, *b*) reacciones xenófobas a algunos de los montajes de ese exiguo repertorio, y *c*) la profunda «domesticación» (en terminología de Venuti, 1995) a la que se han sometido las obras extranjeras en la traducción previa a su montaje (Hale y Upton, 2000: 4).

En cuanto al dilema de extranjerizar o domesticar (Venuti, 1995), Hale y Upton reconocen que es compartido por todos los traductores literarios, pero matizan que la decisión de enmarcar el texto en otra cultura tiene más consecuencias en el caso de la traducción para la puesta en escena (Hale y Upton, 2000: 7). Así mismo, recuerdan que «the wholly domestic and the wholly foreign are at opposite poles of a single spectrum of sophisticated possibilities» (2000: 7).

Este abanico de posibilidades entre los polos de la extranjerización y la domesticación es ilustrado en el volumen que introducen por las contribuciones de traductores como David Johnston, Bill Findlay y Klaudyna Rozhin. El primero aborda en «Valle-Inclán: The Meaning of Form» sus versiones inglesas para el teatro y la radio de tres obras de Ramón María del Valle-Inclán, versiones en las que efectuó una drástica «reubicación» (*relocation*) en un entorno irlandés (Johnston, 2000: 85-100). Findlay explica en «Translating Standard into Dialect:

Missing the Target?» (2000: 35-46) cómo, al verter al escocés una obra contemporánea en francés estándar, optó por un proceso de negociación cuyo resultado fue la conservación de parte de lo ajeno (nombres propios, referencias culturales, etcétera) en un texto adaptado a la lengua vernácula de los espectadores (y, por tanto, aculturizado en cierta medida¹⁵). Por último, Klaudyna Rozhin comenta en «Translating the Untranslatable. Edward Redliński's *Cud Na Greenpoincie* [*Greenpoint Miracle*] in English» (2000: 139-158) su traducción al inglés de una obra polaca que considera, como cualquier otro texto dramático de su país, intraducible, y en cuya transferencia interlingüística evitó la «reubicación» cultural.

Otras aportaciones interesantes al volumen son las que muestran al traductor como mediador político o ideológico y la de la española Eva Espasa, quien tiende un puente entre la Traductología y la práctica traductora con un análisis de la representabilidad en el que examina la teoría existente acerca de la traducción dramática (2000: 49-62). Esta última contribución, titulada «Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?», se analizará con más detenimiento en el recorrido del apartado 2.2.2 por la

¹⁵ Findlay, como Aaltonen, sostiene que cierto grado de aculturización es inevitable en la traducción para el teatro: «any play translated will by definition experience a degree of acculturation because of the distinctive qualities and demands of one's target medium» (2000: 44). Su compañero de trabajo Martin Bowman (2000) —ambos han cotraducido al dramaturgo canadiense Michel Tremblay— sugiere lo mismo, al menos con respecto a la traducción desde una lengua vernácula concreta (el quebequés) hacia otra (el escocés), y ofrece, entre otros, el siguiente ejemplo: «It seems that the emotional landscapes of Quebec and Scotland differ considerably, particularly in the expression of love and other positive emotions. Thus Bill [Findlay] and I find it impossible to have a Scots-speaking character say in what would be a literal translation, “I admire you, Thérèse”, and have to adopt an expression such as “Yur an angel” as an equivalent [...] The target language [...] may accommodate references to mosquitoes and Coca-cola but not simple expressions of respect and affection» (2000: 31).

investigación efectuada en España. Con respecto a las contribuciones anteriores, es decir, a los respectivos artículos de Kate Cameron, Kirsten Nigro y Anthony Meech, subrayan la capacidad de mediación (o intervención) del traductor en asuntos políticos o ideológicos como el feminismo y la lucha contra los sistemas de poder e influencia. Kate Cameron relata en «Performing Voices: Translation and Hélène Cixous» (2000: 101-112) cómo al verter una obra en francés de la feminista Hélène Cixous se sintió libre —gracias a una licencia otorgada por Cixous mediante su técnica de escritura— de escuchar la voz de la autora y responder con la suya propia, en una actividad creativa basada, como la de la autora, en la improvisación y el juego con el lenguaje. Esta actividad la convirtió en mediadora no solo de la musicalidad del texto, sino también del programa político que subyacía a este.

En «Getting the Word Out: Issues in the Translation of Latin American Theatre for US Audiences», Kirsten Nigro (2000: 115-125) explica cómo la escasa presencia de lo latinoamericano en el cine, la televisión y, sobre todo, el teatro de EE. UU., unida a su frecuente asociación con problemas como la inmigración ilegal, el narcotráfico, el crimen, las bandas callejeras y la obsesión por el sexo, lleva a traductores teatrales como ella misma a adoptar una actitud activa que comienza con la elección de determinadas obras latinoamericanas: por un lado, dramas de escritores de renombre que pueden abrir puertas con cierta facilidad al teatro latinoamericano, aunque no se dediquen exclusivamente a la literatura dramática (por ejemplo, Gabriel García Márquez, Octavio Paz y Mario Vargas Llosa); y, por otro lado, dramas de escritores menos conocidos pero consagrados a este género. Nigro evita las obras que podrían reforzar la visión negativa o alocada de los

latinoamericanos que antes se ha mencionado (2000: 121). Además, en algunas ocasiones en las que trabaja en colaboración con el dramaturgo, llega a originar cambios en la obra que facilitan que sea acogida favorablemente, al eliminar elementos que si bien en la CO serían aceptados sin problemas, en la CM podrían dar lugar a todo tipo de respuestas negativas (2000: 124).

El investigador Anthony Meech detalla en «The Irrepressible in Pursuit of the Impossible. Translating the Theatre of the GDR» (2000: 127-137) cómo la «reubicación» fue una estrategia esencial en la antigua Alemania Oriental para esquivar a los censores, y cita, entre otros, el siguiente ejemplo (2000: 129-130):

Presenting the *Volkspolizei* (People's Police) on stage was a potentially hazardous enterprise, but presenting policemen wearing the uniforms of the Volkspolizei in the translation of a fashionable Italian play was acceptable. How else was a director to costume policemen in a play to be performed in German translation to citizens of the GDR? [...] The fact that the audience at the Berliner Ensemble drew just the inference which the company intended from the appearance of the '*Vopos*' (representing as they did the Italian Police) – that they were incompetent and oafish, but nonetheless dangerous, precisely because of their stupidity – was, of course, an unfortunate coincidence.

La monografía *Time-Sharing on Stage* ofrece un análisis crítico de la literatura existente hasta el año 2000 sobre los principales conceptos que se han manejado en las reflexiones acerca de la traducción dramática. Además, desarrolla y amplía el abanico de ideas postuladas por Aaltonen en su anterior libro *Acculturation of the Other*. Está orientada a la traducción para el teatro y no para la lectura, de modo que parte de la distinción entre teatro y drama.

En el primer capítulo, Aaltonen analiza el «teatro intercultural» (*intercultural theatre*), o «movement of foreign dramatic texts between

different cultures» (Aaltonen, 2000: 4). Es uno de los múltiples tipos de interacción que pueden darse dentro de o entre las diversas tradiciones teatrales¹⁶ y caracteriza el trabajo de numerosos directores contemporáneos (como Peter Brook, Ariane Mnouchkine y Eugenio Barba, quienes se han apropiado de las tradiciones india y/o japonesa¹⁷) (2000: 14). Está necesariamente conectado con las jerarquías culturales y económicas, y el modo en que los elementos de otras culturas son escogidos y utilizados puede poner de manifiesto opiniones diversas de los profesionales del teatro respecto a las asimetrías existentes entre las distintas culturas (2000: 16). Aaltonen subraya que podría ser cierto lo afirmado por el director indio Rustom Bharucha de que, en el teatro intercultural, Occidente trata de extender su dominio al ámbito de la cultura (2000: 17):

The implications of Shakespeare's plays as performed by the Parsi theatre in India at the beginning of the twentieth century must have been very different from the Western productions of Indian canonical texts in both Europe and America later in the same century.

La divergencia entre Occidente y Oriente que sugiere la autora obedece, en su opinión, a que la identidad nacional y la independencia son asuntos más importantes para unas culturas que para otras en las que ni siquiera las necesidades básicas están cubiertas; como consecuencia, las implicaciones del teatro intercultural son distintas

¹⁶ Otros son el teatro intracultural, el transcultural y el multicultural, pero existen muchos más. Aaltonen (2000: 12-16) describe e ilustra mediante ejemplos doce categorías, todas ellas extraídas de la introducción del libro de Pavis *The Intercultural Performance Reader* (1996; Londres: Routledge; pp. 5-9).

¹⁷ Mnouchkine tradujo y dirigió *Twelfth Night* para el festival de Avignon en 1982. El montaje (*La Nuit des Rois*) pertenecía a una serie de producciones shakespearianas de la compañía Le Théâtre du Soleil, fundada por Mnouchkine. Todas las producciones (*Richard II*, *La Nuit des Rois* y *Henry IV, Part One*) se basaban en traducciones de la directora y presentaban una notable influencia oriental, de formas teatrales de Japón, la India, Bali y Pekín (vestuario, maquillaje, gestos, música, etcétera). Tuvieron un enorme éxito, que las llevó de Avignon a festivales como los de Munich y Los Ángeles.

para quienes viven en sociedades capitalistas avanzadas tecnológicamente —como la estadounidense o las europeas— y quienes viven en países en desarrollo —como la India— (2000: 17-27).

Otro aspecto que Aaltonen pone de relieve en el primer capítulo de su libro es que el teatro centrado en el texto no es más que una de las múltiples formas posibles de teatro, la predominante en la tradición occidental, pero no en otras tradiciones como la asiática (Aaltonen, 2000: 17-27).

El segundo capítulo, «Theorising Theatre Translation», establece el marco metodológico en el que puede estudiarse la traducción para el teatro. La investigadora parte de que los textos no llevan inherente ninguna lectura fija que se repita (o deba repetirse) de forma automática en sus traducciones: las lecturas surgen no solo de los vínculos y las diferencias entre los significantes, sino también de la interacción entre los significantes y los lectores o espectadores, de modo que siempre son generadas por el contexto. En consecuencia, una traducción y la situación lingüística, sociocultural y teatral que la rodea están relacionadas entre sí, aspecto que queda patente en la explicación que ofrece Aaltonen del título del volumen: «The time-sharing of texts on stage means new tenants [translators] moving into texts and making them their own, not as individuals but within the confines of their social, cultural, theatrical and linguistic contexts» (Aaltonen, 2000: 30).

La autora considera que lo que influye de manera más inmediata en una traducción es el sistema teatral en el que se integrará, entendido este, al abrigo de la teoría del polisistema, como un organismo vivo

que reacciona ante los discursos de los contextos que lo rodean y que a menudo participa activamente en la creación de tales discursos. Dicho de otro modo (Aaltonen, 2000: 33):

Theatrical systems are not monolithic structures, but rather diversified compilations of various subsystems which have a life of their own and which have their own reasons for adopting a particular discourse in their translations. The praxis of theatre translation is thus governed by the codes of both the internal and external cultural and social networks, which act as links between the theatrical subsystem and the larger cultural and social systems. Throughout, considerations such as commercial and power-related factors are involved in the shaping of the systemic norms and conventions which define tolerated behaviour.

Aaltonen dedica los tres últimos apartados del segundo capítulo al hecho de que los textos dramáticos puedan formar parte tanto del sistema teatral como del literario. Previamente, distingue entre: por un lado, *dramatic texts* y *theatre texts* (estos últimos son «dramatic texts used in the theatre»); y, por otro, *drama translation* («translation work for both the literary and theatrical systems») y *theatre translation* («[which is] confined to the theatrical system alone [...] [but] can extend beyond drama translation when other literary genres are adapted for the use in a theatre performance») (Aaltonen, 2000: 33).

Como ilustra la investigadora en el primero de los tres apartados a los que acabo de aludir, «Drama and Theatre» (Aaltonen, 2000: 33-38), «texts may belong to both or only one of the systems, and they can move in and out of them as well as from one into the other» (2000: 33). Aaltonen demuestra, además, que el drama («a written text») y el teatro («a theatrical performance»), cuando coexisten (los espectáculos teatrales no tienen por qué contar con un texto escrito; siquiera han de tener un componente verbal), pueden interrelacionarse de distintas formas, entre las que se encuentran las siguientes distinguidas por Kowzan: 1) el texto puede existir a priori y ser

representado oralmente, con la entonación y los gestos y movimientos corporales adecuados; 2) el texto puede existir a priori y ser representado sin palabras, bien porque no tenga diálogo o porque forme parte de un espectáculo mudo; y 3) el texto puede ser creado a posteriori, incluya la obra diálogo o no (en el primero de estos dos últimos casos se encontrarían las primeras ediciones de *Hamlet* —dos en cuarto y la del infolio de 1623—, que no parecen estar basadas en borradores de trabajo del Bardo ni en un apunte escénico¹⁸) (2000: 33-34).

En cuanto al «potencial teatral», la autora está de acuerdo con Bassnett en que si existe un texto gestual o subtexto, será infinitamente variable (Aaltonen, 2000: 36-38).

En el segundo apartado, «Theatre Texts on the Page» (Aaltonen, 2000: 38-41), señala que puesto que cada uno de los dos sistemas (el literario y el teatral) tiene sus propias normas y convenciones —que regulan la generación de textos en su seno—, la dualidad «drama como literatura / como teatro» afecta al modo en que las obras extranjeras se integran en la cultura receptora. De hecho, informa Aaltonen (2000: 38) citando a Bassnett (1990: 79), en el siglo XIX se habían desarrollado en Europa dos formas distintas de traducción dramática: una comercial para la que la puesta en escena era clave, y otra estética, de textos clásicos, para el lector. Aaltonen (2000: 38) puntualiza que los sistemas literario y teatral pueden funcionar de manera totalmente independiente pero también pueden cooperar, de

¹⁸ El texto de *Macbeth* (publicado por primera vez en el infolio de 1623) sí parece estar basado en un apunte escénico. Con respecto al de *Twelfth Night* (también publicado por primera vez en el infolio de 1623), Wells y Taylor (1987/1997: 421) consideran que aunque algunos editores de Shakespeare hayan afirmado que se deriva de un apunte escénico, existen argumentos convincentes de que procede de una copia de copista.

modo que cada uno se beneficie de las actividades del otro. La investigadora comenta, además, que la disponibilidad de textos dramáticos impresos para los lectores en general, así como para la producción de montajes teatrales, varía según el país: en algunas naciones (como Alemania) es notable; en otras (por ejemplo, Finlandia), la gran mayoría de las obras publicadas existen solo como guiones para la puesta en escena (2000: 38-39). Así mismo, insiste Aaltonen, los textos pueden pasar de un sistema a otro: en la Finlandia actual, las traducciones más antiguas de obras de Shakespeare, que inicialmente pertenecían tanto al sistema teatral como al literario, con el tiempo han sido confinadas a este último (2000: 39). Aaltonen continúa su exposición afirmando que si los sistemas literario y teatral deciden unir sus fuerzas, probablemente en el proceso de traducción prevalecerán las convenciones del sistema que ejerza de principal entorno de acogida del texto (2000: 39). Del mismo modo, las estrategias de traducción que se esperará o se aceptará que los traductores empleen serán distintas según el sistema para el que trabajen: el literario, «with its weight on the permanence of the written language» (2000: 40), o el teatral, «with its emphasis on [...] orality, immediacy and communality» (2000: 40 y 41).

Como otros autores, Aaltonen se hace eco de que, a menudo, las estrategias que suponen un desvío del TO son justificadas mediante alusiones a los «requisitos de la escena». Esto me lleva al último apartado del segundo capítulo: «Speakability, Playability, Performability» (Aaltonen, 2000: 41-46). En él, la investigadora pone de manifiesto que estos términos, pese a las críticas que han recibido —entre las que cita las de Bassnett (1990 y 1991)—, continúan teniendo un papel clave en las reflexiones acerca de las características

de los textos teatrales. Así lo demuestran, argumenta, varios trabajos del semiólogo Patrice Pavis y de las traductólogas Brigitte Schultze y Mary Snell-Hornby. Pavis no solo considera válidos los criterios de *playability* y *speakability*: «Certainly the actor has to be physically capable of pronouncing and performing his/her text» (1989/2007: 30), sino que además aporta la noción de *language-body* (1989/2007, 1990) (véase páginas atrás) y advierte del riesgo de que un texto «that speaks well» encierre banalidad (1989/2007: 30). Schultze sostiene en su artículo «In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance)» (1990) que la *speakability* es un instrumento importante para la producción de significado literario y teatral. Por su parte, Snell-Hornby (1984) presenta varios criterios de representabilidad, entre los que ocupa un papel especial el ritmo. Con respecto a esta cualidad, en *A Companion to Translation Studies*, afirma lo siguiente al sintetizar las conclusiones de su trabajo de 1984 (Snell-Hornby, 2007: 111):

Theatre language can be seen as *potential action in rhythmical progression*; in this sense rhythm does not only refer to stress patterns within sentences, but also involves the inner rhythm of intensity as the plot or action progresses, the alternation of tension and rest, suspense and calm. This also applies to the structure of the dialogue, whereby rhythm is closely bound up with the tempo, which is faster in an exchange of short, sharp utterances and slows down in long sentences with complicated syntax.

En cuanto al diálogo, advierte (Snell-Hornby, 2007: 111):

Theatre dialogue is essentially an *artificial language*, written to be spoken, but never identical with ordinary spoken language. If we compare a stage dialogue with a transcription of normal conversation, we find that the dialogue is characterised by special forms of textual cohesion, by semantic density, highly sophisticated forms of ellipsis, often rapid changes of theme, and special dynamics of deictic interaction offering large scope for interpretation.

Estudios más recientes que también se apoyan en la representabilidad, independientemente de la terminología que usen los autores para referirse a esta noción u otras relacionadas, son Totzeva (1999), Espasa (2000) y Johnston (2004). El primero ha sido analizado en páginas anteriores. En los dos siguientes me detendré más adelante.

Continuando con Aaltonen (2000), la autora aborda en las últimas páginas del capítulo «Theorising Theatre Translation» el uso del término *adaptation* para describir un tipo de traducciones. Bassnett (1985, 1998), como hemos constatado en páginas anteriores, lo desaprueba, al igual que el de *version*. Aaltonen reconoce que la vaguedad del término *adaptation* genera confusión pese a la frecuencia con la que se usa, pero responde a Bassnett (Aaltonen, 2000: 45):

There is a need for a term to describe a translation strategy which does not translate the source text in its entirety but makes additions, omissions and changes to the general dramatic structure of its setting, plot and characters, thus suggesting new readings for it.

Respalda esta postura con las ideas de Steve Gooch, que quedan resumidas en el siguiente fragmento de un artículo que publicó este reconocido traductor teatral británico en la obra colectiva ya citada *Stages of Translation* (Gooch, 1996: 20):

There is no reason why a play shouldn't be 'adapted'. One should be strict about using this word. It implies the notion of being adapted to some secondary purpose; and whether this is in order to say something slightly different from the original, or to apply the play to some particular new context, it is essentially different from translation. That's not say there is anything wrong with adaptation *per se*, provided it is acknowledged as such. Too often translation and adaptation are thought of synonymously, and this can lead to false expectations.

Aaltonen propone usar el término *adaptación* para describir «a particular approach to the foreign text, not opposed to translation, but rather a type of translation» (Aaltonen, 2000: 45), recuerda que la elección de una estrategia u otra está relacionada con el contexto espacial y temporal y aspectos socioculturales (2000: 45-46) y ofrece un dato curioso: en el sistema teatral, la adaptación suele recompensarse mejor económicamente que la traducción (2000: 45).

El tercer capítulo de su libro, «The Time-Sharing of Theatre Texts» (Aaltonen, 2000: 47-96), gira en torno al concepto de recepción productiva, que la investigadora toma de Erika Fischer-Lichte, para quien (Fischer-Lichte, 1990: 284):

An intercultural performance productively receives the elements taken from the foreign theatre traditions and cultures according to the problematic which lies at the point of departure. The potentiality as well as the specific restrictions of production and reception and the impending problem, are decisive in the answer to the question as to which culture or theatre tradition will be looked, which elements shall be chosen, in what ways shall these be altered, and how shall they be combined.

A juicio de Aaltonen, esta perspectiva tiene importantes implicaciones (Aaltonen, 2000: 49):

Not only does the source culture exist only in so far as it can serve the needs of the target culture by producing suitable texts, and not only are these texts used selectively for that purpose, but the source text and the source culture it represents are also constructed, in translation, by the target culture.

La consecuencia última, según la investigadora, es que la elección de elementos extranjeros solo interesa desde el punto de vista de la recepción (2000: 49), lo que explica que una traducción dramática siempre «reescriba» su TO, como previamente había observado

Aaltonen: «the starting point for the entire process lies in the Self. The Foreign is only of secondary importance, if at all» (2000: 47).

La autora utiliza el concepto de recepción productiva para presentar un conjunto de dimensiones de la traducción dramática que considera fundamentales: *compatibility*, *integration* y *attitude towards alterity*. Los textos teatrales extranjeros son escogidos según su grado de compatibilidad (*compatibility*) con los discursos o las estructuras discursivas de la sociedad receptora. La aculturización y la naturalización son estrategias que se emplean para ajustar dichos textos a las convenciones del sistema receptor, de modo que puedan integrarse en este (*integration*). Su uso puede dar lugar, advierte Aaltonen (2000: 49-53), a una *misrepresentation* o representación incorrecta de lo ajeno, como las denunciadas por Rustom Bharucha, quien ha acusado a diversos directores teatrales europeos de haber creado su propio Oriente, un Oriente imaginario. Aaltonen cita a Antonin Artaud. Otro de los acusados es Peter Brook, sobre cuya exitosa producción teatral del *Mahábhārata* (en versión de Jean-Claude Carrière; véase páginas atrás, en relación con Bassnett, 1998) Bharucha (1991: 230-231) sostiene:

[Brook] has taken one of our most significant texts and decontextualized it from its history in order to 'sell' it to audiences in the west [...]. [He] has created a so-called 'story' of *The Mahabharata* in association with Jean-Claude Carrière [...]. *The Mahabharata* must be seen on as many levels as possible within the Indian context [...]. If Brook truly believes that The Epic is universal, then his representation should not exclude or trivialize Indian culture, as I believe it does [...]. One cannot separate the culture from the text.

Aaltonen (2000: 53-96) plantea que la traducción y el montaje de un texto dramático extranjero conllevan inevitablemente una reacción ante lo ajeno, y el proceso de traducción siempre implica un esfuerzo por ajustar el TO a la estética del sistema teatral receptor y al discurso de la sociedad meta. Basándose en la distinción de Brisset (1990) entre

traduction, *reactualisation* e *imitation*, Aaltonen distingue tres estrategias de traducción en virtud de las cuales los textos extranjeros se integran en el sistema teatral receptor y la sociedad meta: verter los textos al completo; verter los textos solo en parte y eliminar o efectuar modificaciones en el resto de la obra; y crear textos nuevos a partir de una idea o tema del TO. La primera estrategia, que se corresponde con la definición de Brisset de *traduction*, revela una actitud de reverencia (*reverence*) hacia lo ajeno: los elementos extraños representan bienes culturales deseados, que pueden incrementar el capital cultural propio, y como consecuencia, prácticamente no es necesario realizar ningún tipo de ajuste para adecuar el texto extranjero al sistema y a la sociedad de llegada. Las estrategias segunda y tercera, que se corresponden con las definiciones de Brisset de *reactualisation* e *imitation*, respectivamente¹⁹, revelan actitudes de rebeldía (*rebellion*) —la segunda— e indiferencia (*disregard*) —la tercera—; estas actitudes exigen que lo extraño, considerado de menor valor, se oculte o se disimule, y las transformaciones resultantes encuentran justificación en el bien del teatro o de la comunidad.

El último capítulo de *Time-Sharing on Stage*, «The Translator in the Attic» (Aaltonen, 2000: 97-114), analiza la problemática que suponen para el traductor dramático las leyes sobre propiedad intelectual. A juicio de Aaltonen, la inversión que realiza el dramaturgo en su creación es equiparable a la que efectúa el traductor en su recreación (2000: 98):

Translation work is by its nature seen to involve the replication of the source text, and therefore to require less labour than original writing. [...] Theatre translation [...] typically employs adaptation of a foreign text. 'Fidelity to the letter' is therefore not a norm, and if it is taken to

¹⁹ Brisset (1990) categoriza la *reactualisation* y la *imitation* como tipos de *adaptation*.

determine replication, a theatre translator's work does not differ so much from that of the playwright.

Sin embargo, las leyes sobre propiedad intelectual otorgan un tratamiento distinto al dramaturgo y al traductor. Aaltonen reivindica un mismo tratamiento —de autores— para ambos, una especie de autoría colectiva de las obras de teatro, que, al fin y al cabo, son espectáculos de marcado carácter colectivo.

Además de *Time-Sharing on the Stage* (2000) y *Acculturation of the Other* (1996), Aaltonen ha publicado un volumen en finés en el que recopila reflexiones de traductores teatrales finlandeses sobre la labor que realizan (Aaltonen, 1998), así como diversos artículos que analizan traducciones teatrales bien de obras contemporáneas o bien de textos clásicos, como, por ejemplo, los artículos sobre traducciones de Shakespeare «*Macbeth* in Finland» (1997) y «*La Perruque* in a Rented Apartment: Rewriting Shakespeare in Finland» (1999).

En 2004, dos años después de la celebración del congreso «Drama Translation and Theatre Practice» en Salzburgo (Austria), apareció una obra colectiva homónima que fue editada por Sabine Coelsch-Foisner y Holger Klein y recoge 36 contribuciones a dicho evento. Este se centró en la traducción de obras dramáticas al inglés para su posterior puesta en escena en teatros británicos o estadounidenses. Las contribuciones recogen análisis de investigadores, traductores y directores acerca de una amplia variedad de temas. Una ya citada en la presente tesis doctoral es *Securing the Performability of the Play in Translation*, de David Johnston (2004), donde el traductor argumenta que la representabilidad de una obra

queda garantizada cuando: «writers/translators work as actual practitioners in drama, they engage in processes that are both intra- and inter-lingual, processes that move within and across the various languages which together constitute the discourse or grammar of performance» (2004: 28). Como Aaltonen, Johnston defiende el concepto de autoría colectiva, y lo hace en los siguientes términos: si la premisa de que el traductor es el representante del autor en la LM es fácil de aceptar, y el autor escribe en colaboración con el equipo que llevará su obra a la escena, el traductor no debe mantenerse alejado de la sala de ensayo, pues ello equivaldría a renunciar no solo a los derechos sino también a las obligaciones de la autoría. Solo en un entorno de puesta en escena podrá conocer las posibilidades exactas de escenificación y lograr que el texto sea declamable y fácil de entender. Leer el texto en voz alta, advierte Johnston como ya hizo Bassnett (1998; véase más atrás), no es suficiente, y argumenta: la unidad del discurso dramático no es la intervención de un personaje, sino la interacción entre los personajes (2004: 36).

Cynthia Marsh, en su artículo «‘Whose Text Is It Anyway’ On Translating and Directing Gorky’s *Egor Bulychev*» (2004), pone el foco en el papel que desempeñan el director y los actores en la creación del TM. Se basa en un montaje de la obra *Egor Bulychev* en el que ella ejerció tanto de directora como de traductora del original ruso. En la creación del texto, no solo intervinieron la traductora y la directora, sino también los actores, quienes, conocedores de que la traducción que habían recibido era de su directora, se sintieron libres de cuestionarla (Marsh, 2004: 146):

They felt they had control over it and could ‘barter’ their own versions with me [...] there were moments when the debate became a

tussle of ownership in statements such as “this character would not say that”; or “whose text is it anyway?”.

A esta última pregunta, Marsh responde: «no one person should claim ownership of a text: the translator’s must overlap with the director’s, the actor’s texts and so on» (2004: 148).

Otra de las contribuciones reseñables es «A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation», de Manuela Perteghella, quien, basándose en Holmes (1988), propone un modelo antropológico de descripción del fenómeno de la traducción dramática que identifica las funciones sociales que puede desempeñar dicho fenómeno en el sistema receptor. Este modelo pretende ayudar a traductores y a directores teatrales de obras extranjeras prediciendo el impacto de una traducción en su contexto sociocultural (Perteghella, 2004: 19) y tiene en cuenta aspectos socioculturales y factores económicos que pueden influir en la traducción.

En 2005, Phyllis Zatlin publica una de las monografías más recientes sobre la traducción dramática en general, esto es, no limitada a ningún contexto específico ni a ninguna combinación lingüística. Zatlin, profesora emérita de la universidad del estado de Nueva Jersey Rutgers University, es una reconocida traductora al inglés de teatro contemporáneo francés y, sobre todo, español. Al menos una decena de sus traducciones se han representado en Londres o Estados Unidos. Su experiencia en el teatro incluye, además, la colaboración continuada como asesora o como editora general o traductora con la serie editorial estadounidense Estreno Plays, que desde el año 1992 publica traducciones —la mayoría representadas— de teatro contemporáneo español. La monografía que nos ocupa, *Theatrical*

Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View, conjuga una amplia base teórica con un no menos amplio conocimiento de la práctica traductora, complementado con las respuestas de 36 traductores teatrales de diversos países del mundo a un cuestionario elaborado por Zatlín. Los temas abordados van desde las dificultades a las que se enfrentan los traductores teatrales (falta de reconocimiento, censura, necesidad de poder verter tanto prosa como verso, etcétera) hasta la adaptación de obras a la pantalla, pasando por la interpretación simultánea y los sobretítulos para el teatro y el doblaje y los subtítulos para el cine. La profesora aporta numerosos ejemplos, algunos extraídos de la literatura sobre la traducción dramática y otros procedentes de su experiencia o de la de los traductores que han colaborado en la realización del libro entrevistándose con ella o respondiendo al cuestionario antes citado.

El volumen *A Companion to Translation Studies* de la serie *Topics in Translation* de *Multilingual Matters*, editado por Piotr Kuhiwczak y Karin Littau, incluye un capítulo de Mary Snell-Hornby (2007) sobre la traducción de teatro y ópera. En dicho capítulo, ya citado en relación con las ideas acerca del concepto de representabilidad de Aaltonen (2000), Snell-Hornby repasa distintos acercamientos a la traducción y puesta en escena de textos dramáticos extranjeros y defiende un enfoque «holístico». Este enfoque recuerda lo postulado por Johnston en «Securing the Performability of the Play in Translation» (2004) (véase algunas páginas más atrás), ya que subraya que para que las traducciones para el teatro y la ópera puedan tener éxito en el escenario, el traductor (incluido el *sobretitulador* de espectáculos operísticos) debe formar parte del equipo de producción.

Con respecto al uso de los términos *version* y *adaptation*, Snell-Hornby coincide con Bassnett (1985). Sin embargo, no rechaza el empleo de *performability/actability*, *speakeability* y otros vocablos relacionados (como *breathability*, *singability* —para la ópera o los musicales—, *audibility*, *comprehensibility* y *clarity*). En su opinión, si estos vocablos no han sido definidos con precisión, es porque (Snell-Hornby, 2007: 110 y 113):

What is considered performable, speakable or singable depends to a great extent on the theatrical tradition and on the acting styles of the language community involved. [...] No concrete, universally applicable rules can be drawn up for applying the terms discussed here. [...] Terms like ‘speakeability’ or ‘comprehensibility’ must remain relative to the production and situation concerned.

En 2007, también se publicaron el artículo «Theatre, Translation and the Formation of a Field of Cultural Production», de Katja Krebs, y el volumen colectivo *Voices in Translation: Bridging Cultural Divides*, editado por Gunilla Anderman en memoria de Bill Findlay. Krebs analiza la figura del traductor teatral en el campo de la producción cultural según lo concibe Bourdieu y reclama que se reconozca el papel del traductor en la formación de las culturas nacionales. El volumen de Anderman, que apareció después del fallecimiento de la editora, no se ciñe a la traducción dramática²⁰; sin embargo, le presta una atención considerable, ya que tres de sus doce artículos se centran en el trabajo realizado por Bill Findlay como traductor para el teatro y otros cuatro exploran la traducción al inglés de obras dramáticas de Chéjov, Strindberg, Lorca y diversos dramaturgos italianos contemporáneos. Todas las contribuciones adoptan un enfoque práctico y una actitud crítica y contemplan la traducción como una

²⁰ Incluye artículos sobre la traducción de novelas y literatura infantil, entre otros géneros literarios.

foma de comunicación intercultural que ofrece no solo significado denotativo, sino también información connotativa, por ejemplo a través del uso de lenguaje no estándar, dialectal y sociolectal. Entre los autores se encuentran la editora, Martin Bowman —véase la nota 15 del presente capítulo— y David Johnston, quien aborda la traducción de Lorca.

Por último, en 2008, Beverley Curran sacó a la luz una monografía sobre la traducción dramática en el Japón contemporáneo. Lleva por título *Theatre Translation Theory and Performance in Contemporary Japan: Native Voices, Foreign Bodies* y está basada en un análisis de seis obras occidentales del siglo XX que dan voz a grupos marginados (como las personas de color, los homosexuales, los indígenas, etcétera) y se han traducido y representado en el país nipón a partir de la década de 1960.²¹

2.2.2. Estudios españoles

Al igual que a escala internacional, en España, el interés teórico por la traducción de textos dramáticos ha ido en aumento. Sin embargo, no surgió hasta finales de los años 80²², es decir, hasta

²¹ Se han excluido del presente apartado un conjunto de publicaciones cuya pertinencia para el estudio que se llevará a cabo en el capítulo 4 es reducida. Entre ellas, cabe destacar las centradas de un modo muy específico en el sistema teatral británico. Tal es el caso de Johnston (2002), Anderman (2005), Boyle, Johnston y Morris (2007), y Paun de García y Larson (2008). También ha quedado excluida, a causa de que se encuentra en prensa en la fecha de presentación de esta tesis doctoral, la monografía *Translation for Performance: The Practice of Theatre* de David Johnston, y se ha excluido igualmente el volumen editado por Manuela Perteghella, Roger Baines y Cristina Marinetti *Staging Translation: Text and Theatre Practice*, en vista de que no se ha podido consultar a raíz de su reciente publicación (2011, Basingstoke, Hampshire, Reino Unido: Palgrave Macmillan).

²² No obstante, a principios de esa década, Manuel Ángel Conejero publicó algunas ideas teóricas sobre la traducción dramática en los artículos «Translating

alrededor de un cuarto de siglo después de que apareciera en EE. UU., la antigua Checoslovaquia y Francia, países a los que siguieron rápidamente Alemania y Finlandia y, a continuación, el Reino Unido, como hemos constatado en el apartado anterior.

Una parte muy notable de la producción científica española acerca de la traducción dramática está estrechamente vinculada a la obra de Shakespeare. En este apartado (como en el anterior), me centraré en los estudios no circunscritos a dicho dramaturgo, ya que a los centrados en él se dedica 2.3.

Es Julio César Santoyo quien da comienzo en nuestro país a la investigación de la traducción de textos dramáticos, y lo hace con los artículos «Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: traducciones españolas» (1987) y «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» (1989). En el primero, el catedrático ofrece una visión general de las pocas versiones españolas que existían a finales de los 80 de la obra de los dramaturgos contemporáneos de Shakespeare. Si bien a partir de los 70 se produce un claro aumento del número de traducciones de dicho corpus literario, Santoyo (1987: 313) concluye que, cuando la década siguiente está próxima a su finalización, «el panorama continúa siendo extremadamente pobre».

El segundo artículo del investigador brinda una prolija tipología de traducciones de textos dramáticos. Santoyo (1989) distingue las doce categorías siguientes, apoyándose en la literatura disponible en el momento sobre la traducción dramática, así como en numerosos ejemplos: 1) traducción (el estricto trasvase intertextual —

the Translation) y «Translating the Translation (II): Rhetoric, Theatre and Translation» (véase 2.3.2).

interlingüístico— de una pieza); 2) transliteración (una forma de equivalencia interlingüística que no persigue fines literarios, sino docentes y filológicos); 3) refundición (la traducción intralingüística que ofrece una nueva disposición a la obra para modernizarla); 4) versión (la traducción para el escenario); 5) traslado (la traducción literal que precede a una segunda traducción de carácter intralingüístico cuando la versión definitiva en la LM de una obra de teatro extranjera es preparada por dos personas, una que conoce bien la LO y realiza el traslado, y otra que no tiene por qué conocer la LO y convierte la traducción literal de la primera en un TM teatral); 6) adaptación (el ajuste de una obra a un nuevo código cultural para que logre en una cultura distinta de aquella para la que se creó efectos similares a los logrados en esta cultura); 7) readaptación (la adaptación a un medio distinto del teatral, como la radio, el cine o la televisión); 8) reescritura (la adaptación libre, en la que el adaptador se desvincula del original para, sin romper del todo con él, realizar modificaciones como consecuencia de las cuales el producto resultante en muchos sentidos no equivale a aquel del que se deriva); 9) recreación (una reescritura carente de toda justificación, bien porque apenas exista distancia entre el público del TO y el del TM, o bien porque nada imposibilite que la obra sea bien acogida en la CM en versión o adaptación simple); 10) plagio (la reproducción parcial o total, bajo nueva firma, de una traducción dramática perteneciente a cualquiera de las categorías anteriores); 11) recomposición teatral (el plagio de varias traducciones de una obra para formar una nueva versión traducida que combina todas ellas); y 12) transposición escénica (la transferencia del texto escrito al escenario).

En 1995, Santoyo pinta en «Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español» la perspectiva entonces desoladora de la reflexión en España acerca de la traducción dramática. Tras un breve repaso a la situación en el resto del mundo, señala que en nuestro país no existe la reflexión observada en el extranjero sobre la naturaleza y condición de la dramaturgia traducida, y pone de relieve que, sin embargo, se ha escrito mucho sobre traducciones teatrales (sobre textos concretos). El investigador clasifica estos trabajos en seis categorías; a saber: estudios bibliográficos (que recogen todas las traducciones al español de, por ejemplo, la obra de Shakespeare); bio-bibliográficos (centrados en la personalidad y la producción del traductor dramático escogido, como Luis Astrana Marín); histórico-contrastivos (que suelen analizar, entre otros aspectos, el original, el momento de la traducción, el tipo de traducción, la repercusión en el polisistema meta y la biografía del traductor); eminentemente filológicos; críticos (que denuncian los malos tratos que sufren a veces los textos durante su proceso de traducción; por ejemplo, la tesis doctoral defendida por Raquel Merino Álvarez en 1992: *Teatro inglés en España: ¿Traducción, adaptación o destrucción?*); y, por último, reseñas publicadas en prensa periódica, normalmente sobre la representación escénica de una traducción dramática. Fuera de estas categorías apenas quedan, según Santoyo: dos capítulos de libro de Manuel Ángel Conejero, titulados «Traducir la traducción» (I y II) (véanse la nota 22 del presente capítulo y el apartado 2.3.2); el artículo antes mencionado «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología» (1989), de Santoyo; el artículo de Ángel Luis Pujante «Traducir el teatro isabelino,

especialmente Shakespeare» (1989) (véase 2.3.2); y la tesis citada de Raquel Merino.

Dicha tesis se publicó en 1994 en un volumen al que ya me he referido titulado *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990* (véase 2.2.1). Una de sus principales aportaciones es el establecimiento de la réplica como unidad de análisis contrastivo de textos teatrales. Merino (1994: 182, n. 1) la define del siguiente modo:

Unidad mínima estructural, menor que el acto, la escena o el episodio, compuesta por marco (el nombre del personaje y las acotaciones e indicaciones que acompañan al discurso de dicho personaje) y diálogo (el discurso escrito para ser declamado, verbalizado en el escenario).

A su juicio (1994: 182), la que constituye la única unidad estructural indispensable para que el drama exista como tal ofrece las siguientes ventajas: *a)* permite describir tanto el texto dramático impreso como el drama representado; *b)* facilita la comparación de originales y traducciones; y *c)* posibilita el descubrimiento de estrategias de traducción tanto generales (a nivel macroestructural; por ejemplo, la supresión y adición de réplicas, o la adecuación al original respecto al número de réplicas) como más específicas (a nivel microestructural; esto es, a nivel de réplica y, dentro de esta unidad, sintáctico, léxico, etcétera). La catedrática relaciona las estrategias que descubre en su análisis de traducciones con el contexto cultural en el que apareció la traducción, ya que es ahí donde «cobran significado[,] por cuanto se trata de opciones personales de profesionales inmersos en el sistema teatral» (1994: 183). Y concluye (1994: 184):

Los textos meta están inmersos, con mayor o menor fuerza, en el sistema teatral en el que surgen y [...] están, por lo tanto, sujetos a los mismos condicionantes que afectan a los textos originales que surgen en el

sistema meta. La pregunta inicial de la que partíamos (¿cómo se traduce el teatro inglés en España?), tiene una respuesta directa: se manipula.

En líneas más generales, la investigadora demuestra que el estudio de traducciones de obras dramáticas revela tipos de traducciones que no solo son sistematizables, sino que además ponen de manifiesto la existencia de un margen de comportamientos previsible y recurrente en un periodo de tiempo suficientemente significativo. Para ello, emplea un corpus de alrededor de 150 textos originales y sus correspondientes traducciones. Dicho corpus incluye seis obras de Shakespeare: cinco tragedias y una comedia (*Measure for Measure*). Tres de las traducciones de Shakespeare que contiene han sido realizadas por Luis Astrana Marín, y las tres son tragedias.

Antes y, sobre todo, después de la defensa de su tesis doctoral, Merino publicado numerosos artículos sobre la traducción dramática. Cabe destacar «Drama Translation Strategies: English-Spanish (1950-1990)» (2000b) y «Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE [TRAducciones CENSuradas] Project - Theatre and Fiction (English-Spanish)» (2002), del que también es autora Rosa Rabadán.

Como Merino, Marta Mateo Martínez-Bartolomé ha venido publicando desde mediados de los 90 los resultados de su investigación en el campo de los estudios descriptivos de la traducción dramática. En 1992, defendió una tesis doctoral titulada *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. El objetivo de esta tesis era descubrir las estrategias empleadas en trece traducciones para verter los elementos humorísticos de seis comedias inglesas de distintas épocas, entre ellas, *Much Ado About Nothing*, de la que la investigadora analiza dos traducciones, una de Luis Astrana Marín. Su conclusión es

que las estrategias elegidas por los traductores dependen de aspectos relativos tanto al TO como al TM; por ejemplo, el destino del TM, su receptor y las convenciones traductorales y sociales de la CM. Mateo Martínez-Bartolomé enfatiza el papel activo y creador del traductor de comedias, que con frecuencia ha de decidir entre verter el contenido semántico del acto humorístico o su valor pragmático.

Tras la defensa de su tesis, publicada en 1995, ha sacado a la luz diversos artículos que abordan: los aspectos teatrales que influyen en la traducción dramática (1995, 1996, 1997 y 2000a), traducciones y representaciones concretas (2000b, 2005 y 2006, entre otros) y el estudio de los sobretítulos para la ópera (2007).

En 1999, aparece «Dificultades en la traducción de un texto dramático: *Glengarry Glen Ross* de David Mamet», una reflexión de Catalina Buezo sobre los problemas que plantea la traducción de un drama contemporáneo. Buezo es autora, junto con Elizabeth Gray, de la versión española de la obra que analiza en su artículo. Dicha traducción se publicó en *Cátedra* en el año 2000.

Un año antes de la aparición del artículo de Buezo, en 1998, Eva Espasa publica «El pas de la traducció per l'escenari», trabajo al que seguirán las significativas aportaciones de la misma autora «Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?» (2000) y *La traducció dalt de l'escenari* (2001a). La primera, que he mencionado ya en dos ocasiones (véase 2.2.1), defiende la pertinencia del concepto de representabilidad, que Espasa entiende no como una noción abstracta universal, sino como un aspecto concreto

relacionado con la *speakability* y la *breathability* y dependiente, por un lado, de la ideología de la compañía (de cómo esta entiende la representación), y, por otro, de cuestiones de poder (de quién decide lo que es representable y lo que no). El volumen *La traducció dalt de l'escenari* brinda un interesante análisis de las modificaciones que sufren en el escenario un conjunto de textos teatrales traducidos para la escena, bien como consecuencia de la escenografía, el vestuario o el atrezzo, o bien a raíz de cambios propuestos por el elenco de actores y la dirección. Entre los textos y producciones estudiados figuran dos obras de Shakespeare: las comedias *The Merry Wives of Windsor* y *Measure for Measure*. Todas las representaciones tuvieron lugar en escenarios catalanes contemporáneos; ninguna en castellano, pero los resultados del estudio de Espasa parecen extrapolables a otras combinaciones lingüísticas.

Espasa también dedica atención al ámbito de la didáctica, como refleja su artículo «La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves» (2001b). En este mismo ámbito, Josep Marco Borillo ha publicado «Teaching Drama Translation» (2002b). Otra contribución del investigador al estudio de la traducción dramática es el apartado «Els gèneres teatrals» de su libro *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària* (2002a). Dicho apartado comienza con un breve recorrido por las características más importantes de los textos teatrales y sus implicaciones para la traducción. Marco Borillo relaciona estas implicaciones con las soluciones adoptadas por los traductores, que, opina, normalmente giran en torno a ellas, y cita las cinco estrategias de traducción dramática de Bassnett (1985: 90-91; véase 2.2.1). A su juicio —opinión que comparto—, no son

mutuamente excluyentes, puesto que la clasificación mezcla criterios. El investigador da un paso más e identifica las variables que, desde su punto de vista, influyen en las decisiones que toma el traductor en cuanto a la estrategia de traducción: 1) el tratamiento del TO como texto exclusivamente literario o, en cambio, como texto teatral; 2) el respeto del contexto cultural de origen como marco del texto o, por el contrario, el trasvase de toda la acción al contexto cultural de llegada; y 3) el mantenimiento del verso o, en cambio, la transformación en prosa del texto original en verso. Estas tres variables (más en concreto, las dos primeras) le llevan, por un lado, al concepto de representabilidad (un texto cuyo escopo sea la publicación como obra literaria será menos representable que uno cuyo escopo sea la representación teatral —pero los dos pueden ser perfectamente válidos—) y, por otro, a la dicotomía entre traducción propiamente dicha y adaptación, que, como la disyuntiva entre lo representable y lo no representable, ofrece posibilidades intermedias.

En los años 90 y 2000, Cataluña también ha aportado a los estudios en torno a la traducción dramática diversas sesiones de los seminarios sobre la traducción en dicha comunidad autónoma celebrados anualmente por la Asociación de Escritores en Lengua Catalana. En dichas sesiones, dedicadas de manera específica a la traducción dramática, han participado, entre otros, Eva Espasa y los reconocidos traductores al catalán de textos dramáticos Joan Sellent Arús y Guillem-Jordi Graells i Andreu (este último es también dramaturgo y director teatral). Las contribuciones de todos ellos están

recogidas en los *Quaderns Divulgatius* de la asociación, cuyo número X²³, correspondiente al VI Seminari sobre la Traducció a Catalunya, resulta de particular interés por estar dedicado íntegramente a la traducción dramática, tema monográfico de la sexta edición de los seminarios.

Por último, en 2007, Elena Bandín Fuertes defendió en la Universidad de León la tesis doctoral *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACETci* [TRaduccionEs CENSuradas de teatro clásico inglés] (1939-1985). Fuertemente entroncada con el proyecto de investigación TRACE, del que es responsable Merino (véase la alusión a este proyecto de varias páginas más atrás), la tesis analiza entre una y ocho traducciones para cada una de seis obras escogidas del teatro clásico inglés. Entre estas obras se encuentran tres dramas de Shakespeare: dos tragedias y la comedia *The Taming of the Shrew*. Todas las traducciones se realizaron y representaron en el periodo estudiado, y Luis Astrana Marín forma parte del estudio como traductor de *Hamlet*. La principal conclusión general de Bandín es que en el periodo estudiado, se erige como norma de traducción la adaptación, «entendida como una estrategia de trasvase que comprende diversos y variados mecanismos de manipulación y que por su propia naturaleza rehúsa el establecimiento de límites claros y definidos» (Bandín, 2007: 612).

2.3. Estado de la cuestión sobre la traducción de Shakespeare

Como se ha podido constatar en 2.2.1 y 2.2.2, Shakespeare ha ocupado un papel destacado, si no privilegiado, en las reflexiones

²³ Véase Bayà (1998) en las «Referencias bibliográficas».

acerca de la traducción dramática. Tanto en España como en otros países, sus obras han llamado con frecuencia la atención de los investigadores interesados en esta área.

Las páginas siguientes son una síntesis de las principales aportaciones a la literatura sobre la traducción de Shakespeare. Fuera de nuestro país, destaca especialmente el trabajo de Dirk Delabastita, mientras que en nuestro país, son dignos de mención especial los investigadores ya citados Manuel Ángel Conejero, Ángel Luis Pujante y Juan Jesús Zaro Vera.

2.3.1. Estudios internacionales

Si bien en 1974, después de la celebración en 1971 del First World Shakespeare Congress (Vancouver, Canadá), aparece una revista internacional dedicada exclusivamente a la traducción de Shakespeare, no es hasta la década de los 90 cuando la investigación en torno a este fenómeno experimenta un impulso notable a escala mundial. No obstante, *Shakespeare Translation*, que hasta hace pocos años se publicaba en Tokio²⁴, tiene el mérito de haber contribuido de manera extraordinaria al desarrollo de este impulso, con trabajos de estudiosos de Shakespeare como H. W. Donner (1974), Pierre Spriet (1975), Giorgio Melchiori (1978), Kristian Smidt (1983), Jürgen Wertheimer (1984) y los españoles Esteban Pujals (1975) y Manuel Ángel Conejero (1989²⁵ y 1995²⁶).

²⁴ En 2001, pasó a publicarse en la universidad Uniwersytet Łódzki, de Łódź, Polonia. A este cambio de sede acompañó un cambio de título, el segundo, ya que en 1986 había pasado a llamarse *Shakespeare Worldwide: Translation and Adaptation*. A partir de 2001, se denominó *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*.

²⁵ Véase Conejero (1980) en las «Referencias bibliográficas».

²⁶ Véase Conejero (1991) en las «Referencias bibliográficas».

En 1990, el profesor de la University of Nottingham (Reino Unido) Malcolm Offord recogió en su artículo «Translating Shakespeare's Word Play» los resultados de un análisis sistemático del modo en que se habían vertido los juegos de palabras de tres comedias shakespearianas (*Love's Labour's Lost*, *A Midsummer Night's Dream* y *Much Ado About Nothing*) en tres traducciones de cada comedia. El análisis abarcaba el trabajo de siete traductores (uno de los traductores se repetía en las tres obras) y dos tipos de juegos de palabras: «the gross type (malapropisms), in the mouths of 'low' characters, and [...] the refined type (puns), generally in the mouths of central figures» (Offord, 1990: 104). Varios de los traductores habían aludido a los juegos de palabras como una de las dificultades de traducción de las comedias.

Según Offord, los malapropismos de Shakespeare pueden estar relacionados morfológica y/o semánticamente con el término que en realidad se deseaba usar, y también pueden implicar un cambio de categoría gramatical. El investigador clasificó aquellos que había identificado en las comedias escogidas según la manera en que se habían formado. A continuación, estudió el tratamiento que los traductores les habían dado. Existían cinco estrategias posibles: *a)* hacer caso omiso del malapropismo (es la solución adoptada por uno de los traductores al traducir *farborough* —malapropismo de *thirdborough*— por *sergent*); *b)* adaptar a la lengua francesa la forma del TO (por ejemplo, utilizar *défigurer* cuando Shakespeare emplea *disfigure* en lugar de *figure*); *c)* utilizar la misma técnica que Shakespeare sin usar un término emparentado morfológicamente con el del TO (es el caso de la traducción de *senseless* —malapropismo de *sensible*— por *inepte*); *d)* emplear una técnica distinta pero estrechamente relacionada (el

término *garde-tempête* al verter el malapropismo de *a*, es decir, *farborough*); y *e*) utilizar una técnica totalmente distinta (el vocablo *sous le commissaire* en el caso de *farborough*). Uno de los traductores había adoptado una postura de cautela, ya que usó en la mayoría de los casos la estrategia *a* y en un número sustancial la *b*. Otro se mostraba creativo, puesto que conservó los malapropismos en un 71% de los casos —normalmente mediante la estrategia *b*; en otras ocasiones, a través de la *c* o la *d*—. El tercer traductor se encontraba entre el primero y el segundo, con una postura moderadamente cauta.

En lo que respecta a los *puns*, el proceso de análisis fue similar. Offord distinguía entre los «implícitos» (en los que solo aparece una palabra para los distintos significados) y los «explícitos» (en los que se repite una palabra, cada vez con un significado diferente)²⁷. Las estrategias posibles eran: *a*) hacer caso omiso del *pun*; *b*) imitar la técnica de Shakespeare; *c*₁) presentar el significado primario, es decir, el aparente (es el caso de la traducción de *ace* —‘as’ y ‘asno’— por el vocablo francés *as*); *c*₂) presentar el significado secundario, esto es, el subyacente (por ejemplo, traducir *commodity* —‘artículo’ y ‘conjunto de bienes’— por *matières*); *c*₃) presentar ambos significados (como cuando se vierte *barns* —‘graneros’ y ‘niños’— como *granges* y *crèche*); y *d*) crear un juego de palabras distinto (como la traducción de *wood* —‘furioso’ y ‘bosque’— por *aux abois* y *dans ce bois*). Offord descubre que el tratamiento de los *puns* es similar al de los malapropismos: el traductor que antes se mostraba cauto vuelve a hacerlo ahora, y los otros dos traductores muestran cierto atrevimiento y una cautela moderada.

²⁷ Delabastita (1993) los denomina, respectivamente, *verticales* y *horizontales*, terminología que Offord adopta en 1997, como se podrá constatar más adelante.

El investigador también observa diferencias entre el tratamiento de ambos recursos expresivos: por un lado, los malapropismos son pasados por alto en un mayor número de ocasiones; por otro, los *puns* estimulan más la creatividad.

En las conclusiones de su artículo, Offord ofrece seis posibles razones determinantes de la elección de una estrategia u otra: 1) la forma de ser del traductor (prudente, atrevido, etcétera); 2) su concepción de su función como traductor (seguir lo más fielmente posible el lenguaje del TO; transmitir el genio de la obra tomándose para ello la libertad que haga falta; etcétera); 3) su grado de compromiso con la tarea que está llevando a cabo (su opinión sobre la omisión de pasajes difíciles de traducir, su preparación, etcétera); 4) el destino del texto (la representación o la lectura); 5) el tipo de fenómeno (malapropismo o *pun*) o la obra en cuestión; y 6) la posible falta de paralelismo entre los sistemas lingüísticos inglés y francés. El investigador subraya que todas estas razones, en distinta medida, pueden influir en la decisión final del traductor sobre la estrategia.

El mismo año de la publicación del artículo de Offord, se defendió en la Université catholique de Lovaina (Bélgica) una tesis doctoral sobre los juegos de palabras de *Hamlet* y su traducción. Dicha tesis, obra de Dirk Delabastita, apareció en forma de libro en 1993, con el título *There's a Double Tongue. An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, With Special Reference to Hamlet*.

El volumen consta de cuatro capítulos. En el primero, se presenta el marco teórico, que se nutre esencialmente del trabajo de James S. Holmes, Itamar Even-Zohar y Gideon Toury. Delabastita

considera que la traducción está regulada por normas y ha de analizarse según las relaciones funcionales entre y dentro de los polisistemas de origen y meta. Su libro procura desarrollar este enfoque dotándole de un componente teórico que se ocupe de discernir los diversos tipos posibles de relaciones entre los TO y los TM y de predecir las formas en las que estará relacionada esta diversidad de tipos de equivalencia con los distintos tipos de normas de traducción y condiciones sistémicas.

El segundo capítulo está dedicado a la noción de *wordplay*²⁸. Delabastita trata de proporcionar una síntesis integradora de las teorías existentes sobre los juegos de palabras, al tiempo que subraya la complejidad y diversidad de estos fenómenos, que no constituyen una categoría claramente delimitada y perfectamente estructurada, dada su naturaleza abierta y su dinamicidad desde el punto de vista histórico.

El tercer capítulo examina las posibilidades de traducción de los juegos de palabras (el autor distingue nueve estrategias posibles). Así mismo, estudia las restricciones a estas posibilidades, esto es, las dificultades para crear en una LM determinada un juego de palabras que cumpla con requisitos concretos relacionados con el juego de palabras del TO.

Por último, el cuarto capítulo parte del modelo de análisis resultante para describir cómo han vertido un conjunto de traductores al neerlandés, francés y alemán los juegos de palabras de *Hamlet*, y qué normas han regulado su comportamiento. La conclusión principal que extrae Delabastita es que el traductor de juegos de palabras se ve

²⁸ Véase la nota 10 del primer capítulo de la presente tesis doctoral.

influido por normas relativas a: la aceptabilidad de los juegos de palabras; la aceptabilidad de otros recursos con los que se pueden combinar los juegos de palabras, como metáforas, obscenidades, la mezcla de géneros y la ruptura de las estrictas reglas del decoro que deben cumplir los personajes nobles; y el comportamiento traductor en general. La interacción de todas estas normas explica, en opinión del investigador, que el tratamiento de los juegos de palabras por parte de los traductores en situaciones concretas «cannot be reduced to simple hard-and-fast principles, and occasionally makes a downright incoherent impression on the critic and scholar» (Delabastita, 1993: 341-342). La razón es que las normas sociales no son reglas mecánicas: «Norms may be more or less stringent, they come into being and disappear, they may coexist with other norms and engage in conflicts, they shift, merge, clash, and (not surprisingly) at times they leave the individual puzzled» (1993: 342).

En 1993, la literatura sobre la traducción de Shakespeare no solo contó con la interesante aportación del libro de Delabastita, sino que también fue enriquecida con un cuidado volumen de Romy Heylen al que ya me he referido: *Translation, Poetics, and the Stage. Six French Hamlets* (véase 2.2.1). Como puse de relieve en el contexto de los estudios internacionales en torno a la traducción dramática, este volumen también se centra en *Hamlet* y analiza desde un enfoque descriptivo un conjunto de traducciones de distintas épocas (todas ellas al francés). Al margen de las conclusiones de Heylen en torno a, por un lado, la aculturización y, por otro, la necesidad de tener en cuenta la situación histórica en la que se creó el texto traducido, conclusiones que ya he expuesto, la investigadora descubre la

evolución de las normas traductoras en Francia durante dos siglos (Heylen, 1993: 137-138):

For many years French translators did not adhere to the textual, poetic, and theatrical norms operative in the original dramatic text and the source culture in which it was conceived. [...] Ducis transformed *Hamlet* into a neo-classical tragedy [...] while Dumas presented Shakespeare's original as one of his own romantic dramas [...].

Schwob/Morand and Gide chose to adhere to the textual norms of the original, adopting its overall dramatic structure and plot, but rendering Shakespeare's English into French prose [...]

Bonnefoy [...] seeks to expand French translational norms by positing adherence to the verse form of the original dramatic text [...]

In Mesguish's *Le Hamlet de Shakespeare* the boundaries separating original and translation are thrown into relief. [...] The whole notion of translation as "acculturation" is thus laid bare.

Entre 1994 y 1997, Delabastita publica tres estudios acerca de los juegos de palabras y/o su traducción. El primero, «Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies», aparece en la revista *Target* como artículo bibliográfico y analiza seis publicaciones sobre la traducción de juegos de palabras, dos de las cuales giran en torno a Shakespeare. Son el trabajo antes mencionado de Offord (1990) y el artículo de Charlotte Craig «A. W. Schlegel's Rendering of Shakespearean Wordplays» (1989). Delabastita reconoce la utilidad de ambos estudios, pero señala algunos fallos que ponen en entredicho sus conclusiones. Con referencia a Offord (1990), afirma que la tipología presentada de juegos de palabras de Shakespeare no es completa y critica que se presente como definitiva, sin tener en cuenta la inestabilidad de los juegos de palabras de Shakespeare (Delabastita, 231-233). Delabastita considera asimismo que Offord debería haber incluido de un modo más explícito en su lista de factores que pueden explicar las conclusiones de su estudio la aceptabilidad de los juegos

de palabras en la CM (1994: 230). En lo que respecta a Craig (1989), tampoco tiene en cuenta la relativa inestabilidad de los juegos de palabras de Shakespeare y adolece de falta de objetividad (Delabastita, 1994: 231):

Craig praises Schlegel as the champion of Shakespeare's wordplay and pictures his treatment of the puns as both representing a major advance on Wieland and Eschenburg's older prose versions and setting an almost inimitable example for later translators. Unfortunately, her fervour tends to blind her to certain aspects of the case. The [...] description of Schlegel as an uncompromisingly "faithful" translator is plainly wrong [...] There is ample evidence of Schlegel's tendency to implement his theory of Shakespeare's organic form in a very selective manner in accordance with the aesthetic norms of his own period [...] These norms necessitated the partial suppression of Shakespeare's roughness and metrical irregularities, and indeed of his indecencies and puns.

El segundo estudio de Delabastita publicado a mediados de la década de los 90 es su introducción a un número especial de la revista *The Translator* que él mismo editó y está dedicado a la traducción de juegos de palabras. En dicho estudio (Delabastita, 1996), el investigador revisa y modifica ligeramente los postulados de su libro. Su definición y clasificación de los juegos de palabras permanecen prácticamente inalteradas. Sin embargo, las estrategias de traducción posibles quedan reducidas a ocho y formuladas, en ocasiones, de distinta manera.

La colección de artículos *Traductio: Essays on Punning and Translation*, editada también por Delabastita, contiene su tercer estudio de mediados de los 90. Es de nuevo la introducción al volumen, en la que el investigador repasa la historia de la clasificación de los juegos de palabras y resalta las desventajas de las clasificaciones binarias y

estáticas y la conveniencia de adoptar una clasificación en forma de contínuum que tenga en cuenta el factor histórico (Delabastita, 1997: 5): «Classificatory assessments must be made in a global and context-sensitive manner, [...] grey zones may exist between prototypically clear points of reference, and [...] positions may even be subject to historical variation». Delabastita también denuncia la poca atención recibida hasta hace poco por los juegos de palabras entre los especialistas del lenguaje.

En el mismo volumen, Malcolm Offord examina los juegos de palabras de dos obras de Shakespeare: *A Midsummer Night's Dream* y *Much Ado About Nothing*. Los divide en grupos según su estructura formal (es decir, según sean verticales u horizontales; véase la nota 27 del presente capítulo) y en subgrupos atendiendo a la posición del significado principal y del secundario²⁹. Seguidamente, analiza las estrategias adoptadas por cinco traductores franceses del siglo XX para verterlos. Estas no muestran ninguna correlación con la morfología de los juegos de palabras.

En una segunda fase de su estudio, Offord analiza el tratamiento por parte de Víctor Hugo de los abundantes juegos de palabras de *Love's Labour's Lost*.

Su estudio pone de relieve: a) una notable pérdida de juegos de palabras en la traducción, aunque a más juegos de palabras en el TO, más juegos de palabras en el TM; b) la amplia variedad de estrategias preferidas por los traductores en su conjunto y su correlación,

²⁹ Offord responde a la crítica de que esta tipología es incompleta (Delabastita, 1994: 233; véase algunas páginas atrás) con la advertencia de que se está centrando en la estructura formal.

traductor a traductor, con las estrategias de traducción de malapropismos descubiertas en el trabajo anterior de Offord; y c) el mayor grado de conservación de los juegos de palabras horizontales.

A partir de 1993, año en el que se publican los libros de Delabastita y Heylen, el interés por la traducción de Shakespeare queda patente en numerosos volúmenes colectivos dedicados a la presencia del Bardo en culturas distintas de la inglesa, como los siguientes, a los que se dedica el resto de este apartado: *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance* (1993), *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age* (1993), *Shakespeare in the New Europe* (1994), *Shakespeare and National Culture* (1997), *Shakespeare and the Language of Translation* (2004), *Translating Shakespeare for the Twenty-first Century* (2004) y *Latin American Shakespeares* (2005).

Foreign Shakespeare: Contemporary Performance (1993) se centra en las representaciones contemporáneas de las obras de Shakespeare en países no anglosajones y parte del reconocimiento expreso de que hasta principios de los 90 se prestó poca atención al montaje de Shakespeare fuera del mundo anglosajón. Introduce el volumen el profesor de Teatro y dramaturgo Dennis Kennedy, quien lo edita. Kennedy (1993a: 2) sugiere que el Shakespeare representado en culturas distintas de la inglesa no es el mismo que el de Stratford, ya que:

The cultural attitudes that inhere in the work, and that the Anglo-centered approach has assumed to be the common heritage of Shakespeare's art, require not only linguistic translation but also cultural adaptation when they are transferred to a foreign environment.

Y, tras dar un repaso a la historia de las representaciones desde la segunda guerra mundial, concluye (1993a: 16):

There is no one conclusion to draw from all of this, except that foreign Shakespeare is more present than ever before, interrogating the idea that Shakespeare can be contained by a single tradition or by a single culture or by a single language.

Entre los autores que aportan artículos al volumen cabe destacar algunas autoridades ya citadas en la presente tesis doctoral, como John Russell Brown y Patrice Pavis (sus contribuciones son, respectivamente, «Foreign Shakespeare and English-speaking Audiences», pp. 21-35, y «Wilson, Brook, Zadek: An Intercultural Encounter?», pp. 270-289; el libro contiene otros doce artículos).

European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age (1993) y *Shakespeare in the New Europe* (1994) ponen el foco en la recepción de Shakespeare en Europa en los siglos XVIII-XIX y XX, respectivamente. El primero, editado por Dirk Delabastita y Lieven D'hulst, surgió de un congreso celebrado en 1990 en la universidad de Amberes Universiteit Antwerpen. Sus trece artículos parten de ideas relativas al Shakespeare en papel homólogas a las que subyacen al volumen de Dennis Kennedy (Delabastita y D'hulst, 1993a: 21):

That the processes underlying the establishment and propagation of literary canons (in general) and the Shakespeare myth (in particular) operate at least partly on an international (interlingual, interliterary, intercultural) level has not, it seems, received the attention it deserves. [...] The approach advocated in this book presents itself not just as a supplement to recent Shakespearean Studies, but in a way as a critical comment on its British insularity.

A juicio de los editores, tres aspectos han resultado especialmente fructíferos para los investigadores que han contribuido al volumen, y pueden fundamentar investigaciones futuras de la traducción como

parte de la recepción literaria: 1) una visión funcional de las culturas meta, que tiene en cuenta su heterogeneidad (la producción de traducciones está enmarcada en actitudes específicas no solo respecto al Bardo sino también respecto a la actividad teatral y literaria del sistema meta); 2) una mayor contextualización de las traducciones, que implica el estudio de, por un lado, las interacciones entre las traducciones y, por otro, los fenómenos literarios y no literarios del sistema meta y de sus sistemas vecinos; y 3) el rechazo de la cronología lineal como modelo de evolución de las traducciones: «the researcher should [...] concentrate on the very migratory movements of the Shakespeare canon [...]. The translation of Shakespeare is embedded in a complex and protean process that is incompatible with any notion of a steady and linear evolution» (Delabastita y D'hulst, 1993a: 19). José Lambert y Werner Habicht se encuentran entre los autores de contribuciones, el primero con «Shakespeare en France au tournant du XVIIIe siècle. Un dossier européen» (pp. 25-44) y el segundo con «The Romanticism of Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-century German Shakespeare Translation» (pp. 45-53).

Shakespeare in the New Europe (1994), también surgido de un congreso, celebrado en Bulgaria en 1993, examina la heterogénea interpretación y puesta en escena de Shakespeare en Europa a partir de los cambios históricos que acontecieron en el continente en 1989. Rafael Portillo y Manuel Gómez-Lara estudian el caso español en su artículo «Shakespeare in the New Spain: Or, What You Will»³⁰. Respecto a la heterogeneidad con la que en nuestro país se ha

³⁰ Nótese el uso del subtítulo de *Twelfth Night* en el título del artículo.

interpretado a Shakespeare y se le ha representado, advierten (Portillo y Gómez-Lara, 1994: 220):

This use of the dramatist *à la carte*, staged and analysed at each person's will³¹, does not seem to diminish his cultural relevance; on the contrary, it seems to confirm the idea of what a classic is or should be: that is, a corpus that may be adjusted, adapted or reinterpreted by each generation depending on its social and cultural background. In this sense Shakespeare is certainly, and will probably remain for many years, our favourite foreign dramatist.

La recepción de Shakespeare en las nuevas Bulgaria, Alemania, República Checa, Polonia, Ucrania, Rumanía y Croacia, entre otros países, también es analizada en el volumen, que indudablemente relaciona pasado y presente, al igual que el artículo de Thomas Healy «Past and Present Shakespeares: Shakespearian Appropriations in Europe», publicado en la colección *Shakespeare and National Culture* (1997).

Healy reconoce en su artículo un avance considerable respecto a lo denunciado en volúmenes colectivos anteriores sobre Shakespeare en el extranjero (Healy, 1997: 209): «Shakespeare studies in the last decade have become familiar with the idea of Shakespeare wearing different guises in different social and historical contexts, and have accepted that there are many Shakespeares rather than one».

Shakespeare and National Culture (1997), editado por John J. Joughin, analiza la relación en Europa y el Reino Unido, así como en otros contextos, entre Shakespeare y la creación y remodelación de las culturas nacionales.

³¹ Una nueva referencia a *Twelfth Night*.

Shakespeare and the Language of Translation (2004) y *Translating Shakespeare for the Twenty-first Century* (2004) comparten no solo editor (Ton Hoenselaars, quien en el segundo de estos volúmenes es coeditor junto con Rui Carvalho Homem) sino también su énfasis en la labor de los traductores de Shakespeare, a algunos de los cuales dan voz. Entre los autores que han contribuido a *Shakespeare and the Language of Translation* se encuentran: Delabastita, quien aporta el artículo «‘If I know the letters and the language’: Translation as a Dramatic Device in Shakespeare’s Plays» (pp. 31-52) y una bibliografía anotada sobre Shakespeare (pp. 289-306); Bassnett, con «Engendering Anew: Shakespeare, Gender and Translation» (pp. 53-67); y los traductores al francés y al italiano, respectivamente, Jean-Michel Déprats («Translating Shakespeare’s Stagecraft», pp. 133-147) y Alessandro Serpieri («The Translator as Editor: The Quartos of *Hamlet*», pp. 167-183).

Translating Shakespeare for the Twenty-first Century, surgido de un congreso celebrado en Oporto, dedica siete de sus quince artículos a la traducción de Shakespeare al portugués. Cabe destacar las contribuciones de Alessandro Serpieri («Translating Shakespeare: A Brief Survey of Some Problematic Areas», pp. 27-49), Jean-Michel Déprats («Translation at the Crossroads of the Past and Present», pp. 65-78), el también traductor Alexander Shurbanov («The Translatability of Shakespearean Texts Into an Unrelated Language/culture», pp. 51-64) e Isabel Verdaguer («Shakespeare’s “Poem Unlimited” in Eighteenth-century Spain»). Esta investigadora analiza la interpretación y traducción de *Hamlet* por parte del dramaturgo español Leandro Fernández de Moratín. Sus conclusiones

(Verdaguer, 2004: 143) recuerdan las actitudes ambivalentes de otros traductores de Shakespeare como Voltaire (véase 2.5.1):

Moratin's translation and comments form a paradoxical yet complementary whole which reflects his inner conflict between his rational self – tending to neoclassicism – and his “affections” and spontaneity which were greatly attracted by Shakespeare's genius. In his attraction to and criticism of Shakespeare, we can see the persistence of neoclassicism as well as the beginning of a new literary movement, Romanticism.

Por último, *Latin American Shakespeares* (2005) examina la representación y traducción de Shakespeare, así como su adaptación a la gran pantalla, en Latinoamérica, desde México y Cuba hasta Chile y Argentina, pasando por Brasil. Dos investigadores españoles, Juan Jesús Zaro Vera y José Ramón Díaz Fernández, ambos de la Universidad de Málaga, aportan al volumen, respectivamente, un estudio de la labor traductora del español León Felipe desde su exilio en México («Translating from Exile: León Felipe's Shakespeare *Paraphrases*») y una bibliografía de Shakespeare en Latinoamérica («Toward a Survey of Shakespeare in Latin America»). La bibliografía abarca trabajos bibliográficos anteriores, traducciones (excluidas las reimpressiones de traducciones portuguesas y españolas), adaptaciones (cuentos infantiles, poesía, etcétera) y estudios críticos. El trabajo de Zaro Vera se centra en las paráfrasis de León Felipe de *Othello*, *Macbeth* y *Twelfth Night*. Esta última —titulada *No es cordero... que es cordera*— es la que alcanzó mayor éxito (Zaro Vera, 2005), y la sucinta descripción que hace de ella Zaro Vera tiene el mérito de formar parte de uno de

los pocos estudios que hasta la fecha han llamado la atención sobre la traducción de *Twelfth Night*, al menos al español³².

2.3.2. Estudios españoles

En España, la traducción de Shakespeare también comienza a recibir una atención considerable hacia la década de 1990. Como constatamos en el apartado 2.2.2, en los años 80, Manuel Ángel Conejero y Ángel Luis Pujante publicaron algunas reflexiones surgidas de su experiencia como traductores del dramaturgo inglés. La investigación española posterior acerca de la traducción de Shakespeare se concentra en torno al trabajo realizado por estos traductores e investigadores en las Universidades de Valencia y Murcia, respectivamente, así como en torno al trabajo de José Manuel González Fernández de Sevilla, Rafael Portillo García y Juan Jesús Zaro Vera en las Universidades de Alicante, Sevilla y Málaga, también respectivamente.

Sin embargo, antes de que el interés por la traducción de Shakespeare se extendiera por nuestro país, algunos traductores y estudiosos del Bardo publicaron trabajos precursores de la actividad investigadora mencionada. Por citar varios ejemplos, José María Valverde publicó «Notas de un traductor de Shakespeare» (1964) y «Mi experiencia como traductor» (1983), este último artículo en una sección concebida para rendirle homenaje del segundo número de la revista *Cuadernos de Traducción e Interpretación*; y el catedrático de Lengua y Literatura Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid Esteban Pujals publicó «On Translating Shakespeare Into Spanish» —

³² Solo tengo constancia de la existencia de un estudio más sobre la traducción de *Twelfth Night* al español, exceptuando mis propios trabajos en la línea de investigación de la presente tesis doctoral. Dicho estudio es Arias (2001), citado en el capítulo anterior.

acerca de los escollos que puede plantear Shakespeare al traductor español— en la revista *Shakespeare Translation* (1975), tal como se indicó en 2.3.1, y «Shakespeare y sus traducciones en España: perspectiva histórica» en *Cuadernos de Traducción e Interpretación* (1985).³³

Manuel Ángel Conejero, catedrático de Literatura Inglesa de la Universidad de Valencia desde 1978 hasta 2003, comenzó a publicar acerca de Shakespeare a principios de la década de los 70, cuando salió a la luz su conocido ensayo *Shakespeare: orden y caos* (1973)³⁴, del que se publicarían posteriormente dos versiones renovadas: *Eros adolescente: la construcción estética en Shakespeare* (1980)³⁵ y *Los cuadernos secretos de Próspero* (2004)³⁶. Sin embargo, el investigador —también actor y dramaturgo— no se inicia en el estudio de la traducción de Shakespeare hasta su artículo «Translating the *Translation*» (1980)³⁷, donde analiza los problemas de traducción que planteó *King Lear* al Instituto Shakespeare de Valencia y defiende la conveniencia, para el teatro, del enfoque de este equipo de traductores, ello después de mencionar otros enfoques dados en Europa a la traducción de obras de Shakespeare haciendo referencia, en especial, al trabajo de Macpherson.

³³ Muy anteriores son los compendios bibliográficos de Juliá (1918), Ruppert y Ujaravi (1920) y Par (1930, 1935a y 1935b).

³⁴ Valencia: Fernando Torres.

³⁵ Barcelona: Península.

³⁶ Madrid: Fundación Shakespeare España.

³⁷ Reimpreso con el título «Traducir la traducción» en el libro de Conejero *La escena, el sueño, la palabra: apunte shakespeariano* (1983, Valencia, Instituto Shakespeare e Instituto de cine y televisión) (véase 2.2.2) y con el título «Translating the Translation» tanto en la revista *Shakespeare Worldwide: Translation and Adaptation*, 12 (1989) como en el libro de Conejero *Rhetoric, Theatre and Translation* (1991, Valencia, Fundación Shakespeare de España).

«Translating the *Translation* (II): Rhetoric, Theatre and Translation»³⁸ es una reflexión, a la luz de uno de los monólogos de *Macbeth*, sobre la retórica, el teatro y la traducción. Conejero postula que estos tres elementos están interrelacionados y señala que ha descubierto esta interrelación gracias a la experiencia traductora del Instituto Shakespeare (Conejero, 1982: 155):

Theatre, the fascination which it produces in us, has led us to the need to translate it. Translating it has revealed that we were translating a translation, that theatre was a “complex variable” and that rhetoric studies and systematizes a whole strategy of pretence.

En 1991, apareció un nuevo artículo del investigador en el libro *Rhetoric, Theatre and Translation*, que recoge junto con este nuevo artículo los dos anteriores. El nuevo artículo se titula «Translating as Rewriting» y continúa desarrollando las ideas de Conejero sobre las relaciones entre la retórica, el teatro y la traducción. Dos aspectos reciben especial atención: por un lado, el texto como partitura que contiene claves fonostilísticas y teatrales útiles para la representación, y, por otro, la traducción como reescritura en la LM, orientada a reproducir un «significado completo» transmitido mediante estrategias retóricas.³⁹

1993 es el año en el que se imprime el conocido volumen editado por José Manuel González Fernández de Sevilla *Shakespeare en España:*

³⁸ Reimpreso con el título «Traducir la traducción (II)» en el libro de Conejero *La escena, el sueño, la palabra: apunte shakespeariano* (1983, Valencia, Instituto Shakespeare e Instituto de cine y televisión) (véase 2.2.2), con el título «La palabra: el personaje (Traducir la “traducción”)» en el volumen colectivo coordinado por L. G. Lorenzo *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)* (1985, Madrid, Taurus) y con el título «Rhetoric, Theatre and Translation» en el libro homónimo de Conejero (1991, Valencia, Fundación Shakespeare de España).

³⁹ El artículo fue presentado en el Fifth World Shakespeare Congress (Tokio, 1991) y reimpreso con el mismo título en la revista *Shakespeare Worldwide: Translation and Adaptation*, 14/15 (1995).

crítica, traducciones y representaciones, que recoge buena parte de la producción escrita y escénica relativa a Shakespeare generada en España a partir del primer cuarto del siglo XX. Conejero publica en dicho volumen el artículo «Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral», donde expone algunas de las ideas centrales sobre la traducción que subyacen a la práctica traductora del Instituto Shakespeare de Valencia. Estas se tratarán en 3.10.

Además de Conejero, otros miembros del Instituto Shakespeare de Valencia han contribuido a los estudios españoles acerca de la traducción shakespeariana. Sus trabajos están por lo general estrechamente relacionados con la actividad traductora del equipo, y suelen compartir las ideas teóricas de su director. Algunos ejemplos son «On Translating Shakespearean Dramatic Texts» (1987), de Purificación Ribes⁴⁰; «*Othello* en la traducción española» (1987), de Ángeles Serrano Ripoll⁴¹; «Traducción y representación en la transmisión del texto clásico: *Hamlet* en castellano» (1996), de Jesús Tronch Pérez⁴²; y, por último, la tesis doctoral de Pilar Ezpeleta Piorno (*El análisis del texto dramático para la traducción: el caso de Shakespeare*), realizada bajo la dirección de Conejero y el también miembro del Instituto Shakespeare Vicent Montalt i Resurrecció y defendida en el año 2000. Fruto de esta tesis es el libro publicado por la misma autora *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la*

⁴⁰ Ribes Traver, P. (1987). On Translating Shakespearean Dramatic Texts. En M. Á. Conejero (ed.), *En torno a Shakespeare III* (pp. 151-159). Valencia: Fundación Instituto Shakespeare.

⁴¹ Serrano Ripoll, Á. (1987). *Othello* en la traducción española. En M. Á. Conejero (ed.), *En torno a Shakespeare III* (pp. 161-165). Valencia: Fundación Instituto Shakespeare.

⁴² Tronch Pérez, J. (1996). Traducción y representación en la transmisión del texto clásico: *Hamlet* en castellano. En Á. L. Pujante y K. Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del congreso internacional, Murcia, 9-11 noviembre 1995* (pp. 309-322). Murcia: Universidad de Murcia.

obra de Shakespeare (2007), que se configura como un intento de ordenar y sistematizar todo aquello que los traductores deben tener en cuenta al enfrentarse a la traducción de textos dramáticos, especialmente si son de Shakespeare. Ezpeleta propone un modelo de análisis de textos dramáticos para la traducción que cruza las perspectivas comunicativa, pragmática y semántica de los textos con, por un lado, las diferentes unidades de análisis de los niveles macro y microtextual (género y/o texto, y segmento, turno y/o palabra, según la perspectiva) y, por otro, los dos sistemas de comunicación propios del drama y del teatro: el sistema de comunicación externo (autor-público) y el sistema de comunicación interno (personaje-personaje).

El catedrático de Filología Inglesa de la Universidad de Murcia Ángel Luis Pujante ha realizado una gran contribución a la literatura sobre la traducción de Shakespeare. Son especialmente pertinentes para esta tesis doctoral sus artículos «Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare» (1989), «Shakespeare en traducción: problemas textuales del original» (1993), «Traducir Shakespeare: mis tres fidelidades» (1995), «Shakespeare: cultura, negocio, lengua» (1998-1999), «Spanish and European Shakespeares: some considerations» (1999) y «La aventura de traducir a Shakespeare» (2006). Otros trabajos con los que el investigador ha contribuido a los estudios acerca de la traducción de Shakespeare son: la edición, junto con Keith Gregor, del volumen colectivo *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción* (1996), doce de cuyos artículos giran en torno a traducciones y adaptaciones de Shakespeare; la entrevista acerca de su actividad como traductor shakespeariano publicada en *Trasvases culturales*, 3 (2001a); la coordinación, junto con Keith Gregor,

del número monográfico *More European Shakespeares* de los *Cuadernos de Filología Inglesa* de la Universidad de Murcia (2001); varias entradas sobre Shakespeare en España de *The Oxford Companion to Shakespeare* (entre ellas, la entrada «Spain»; Pujante, 2001b); la sección «Shakespeare: textos, ediciones, medios» del *Manual de documentación para la traducción literaria* de Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra (2005); y la edición, junto con Laura Campillo Arnaiz, del libro *Shakespeare en España: textos 1764-1916* (2007), que recoge una amplia selección de textos sobre Shakespeare escritos en España o por españoles entre 1764 y 1916.⁴³

Bajo la dirección de Pujante, ha realizado su tesis doctoral sobre la traducción dada por Guillermo Macpherson, Luis Astrana y José María Valverde a los elementos culturales de las obras de Shakespeare la profesora de la Universidad de Murcia Laura Campillo Arnaiz. Este trabajo de investigación, titulado *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y su traducción al español por Macpherson, Astrana y Valverde* (2005a), demuestra la gran divergencia entre las técnicas de traducción empleadas por los tres traductores seleccionados (Campillo, 2005a: 422):

Mientras a finales del siglo XIX Macpherson empleaba reducciones y equivalentes culturales con el fin de adaptar a Shakespeare a la cultura española, a comienzos del siglo XX Astrana utilizaba traducciones literales y préstamos naturalizados para conseguir una traducción que reflejara con exactitud el original shakespeariano. En la década de los sesenta del siglo XX, Valverde optaba por una diversidad de criterios que englobaba los ya empleados anteriormente, pero a los que añadía su particular y constante uso de notas a pie de página.

⁴³ Véase para más información 3.12, donde se citan profusamente muchas de estas publicaciones, se alude a otras, y se aborda cómo concibe Pujante la traducción de Shakespeare.

Respecto a los posibles motivos de dicha divergencia, la autora del trabajo afirma (Campillo, 2005a: 422):

Estos cambios en el empleo de las técnicas de traducción no obedecen, a nuestro juicio, a una evolución lineal en el curso de las traducciones shakespearianas en España, pues ni unas técnicas son intrínsecamente mejores que otras ni su uso implica que un determinado traductor obtenga una traducción superior a la anterior.

Una de las principales aportaciones de su tesis es la creación de una base de datos de traducciones de Shakespeare realizadas en España que puede consultarse en Internet⁴⁴ y facilita, para cada traducción, su año de publicación, el nombre del traductor y/o sus características generales, como si es una traducción indirecta.

Otros investigadores que han trabajado con Pujante son Keith Gregor —como ya se ha mencionado— y Clara Calvo. Gregor ha investigado la recepción en España de *Hamlet*, *Richard II*, *Othello*, *Julius Caesar* y *Twelfth Night* (recuérdese su artículo de 1998 «Spanish “Shakespeare-manía”: *Twelfth Night* in Madrid, 1996-97», citado en 1.7). Calvo ha publicado diversos estudios sobre traducciones españolas de *Macbeth* y *Othello*. Además, ha preparado, junto con Ton Hoenselaars, numerosos informes acerca de Shakespeare como fenómeno europeo. Es vicepresidenta de la asociación European Shakespeare Research Association⁴⁵, que preside Hoenselaars y cuyos estatutos, aprobados en 2007, redactó Pujante.

Buena parte de la investigación que han llevado a cabo Pujante y sus colaboradores está financiada por proyectos del Ministerio de Educación español.

⁴⁴ Véase Campillo (2012) en las «Referencias bibliográficas».

⁴⁵ Véase ESRA (s. f.) para más información.

Como se anticipó al comienzo de este apartado, José Manuel González Fernández de Sevilla, Rafael Portillo y Juan Jesús Zaro Vera también han contribuido notablemente al avance de los estudios españoles sobre la traducción de Shakespeare. A continuación sintetizaré sus principales aportaciones.

Tal como se indicó varias páginas más atrás, González Fernández de Sevilla fue el editor del aclamado volumen *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (1993), además del cual ha editado, junto con Holger Klein, *Shakespeare and Spain* (2002). *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* se concibió como una «puesta al día de todo lo que lo shakespeariano ha[bía] dado de sí» en España desde los estudios de Julià (1918) y Ruppert y Ujaravi (1920) (González Fernández de Sevilla, 1993a: 11). A dicha puesta al día contribuyeron numerosos traductores (como Pujante⁴⁶, Conejero⁴⁷ y José María Valverde⁴⁸) y profesionales del teatro (dramaturgos, adaptadores, directores y actores). Por lo general, los traductores narran sus métodos de traducción y los problemas del oficio. Los profesionales del teatro dan una visión de la puesta de escena desde dentro. El volumen, una «iniciativa importante» en palabras de Rafael Portillo (1994: 298), incluye una sección de crítica shakespeariana.

⁴⁶ Con el artículo ya citado «Shakespeare en traducción: problemas textuales del original»; véase Pujante (1993) en las «Referencias bibliográficas».

⁴⁷ Con «Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral», artículo también citado páginas atrás; véase Conejero (1993) en las «Referencias bibliográficas».

⁴⁸ Con «Confesiones de un traductor shakespeariano»; véase Valverde (1993) en las «Referencias bibliográficas». Para más información acerca de este artículo, consúltese 3.7.

Shakespeare and Spain es otro amplio volumen sobre Shakespeare y España. Sin embargo, otorga un peso menor al fenómeno de la traducción. Este es representado principalmente por las contribuciones de Pujante, Jesús Tronch, Clara Calvo y Laura Campillo, que están en la línea de otros trabajos ya comentados de estos investigadores. Las representaciones de Shakespeare en España y la obra de los contemporáneos españoles del dramaturgo inglés son temas que reciben una atención considerable en el volumen.

En el XXVII Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (AEDEAN), celebrado en Salamanca en 2003, tuvo lugar una mesa redonda acerca de «Shakespeare y España en el nuevo milenio» de la que formaron parte González Fernández de Sevilla, Pujante, Gregor y Calvo y que está recogida en las actas del evento⁴⁹. Estos investigadores, y otros como Rafael Portillo que intervinieron en la mesa redonda como asistentes al congreso, debatieron acerca del contacto insuficiente en España entre el mundo de las traducciones y el de las representaciones. Dicha falta de contacto parece haber desencadenado que el público tenga una visión distinta de la obra de Shakespeare según acceda a ella a través de traducciones o de representaciones.

Con respecto al catedrático de Literatura Inglesa de la Universidad de Sevilla Rafael Portillo, citado en 2.3.1 por su artículo «Shakespeare in the New Spain: Or, What You Will» (1994) —del que es coautor Manuel José Gómez Lara—, ha ampliado la literatura existente sobre las traducciones españolas de *Julius Caesar* y *Hamlet* y ha aportado

⁴⁹ Véase Celada, Pastor García y Pardo García (2004) en las «Referencias bibliográficas».

nuevos datos acerca de la colección de obras de Shakespeare de Francisco Nacente. La publicación en la que salieron a la luz estos nuevos datos es «Shakespeare in Spanish Translations: Recent Findings About the Nacente Collection» (1997).

Juan Jesús Zaro Vera, catedrático de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, lleva más de una década centrando su esfuerzo investigador en la traducción al español de las obras de Shakespeare. Además de estudios generales sobre este fenómeno, como «Shakespeare en España: una aproximación traductológica» (2001) y «Traductología literaria: el caso de Shakespeare» (2003), ha publicado trabajos dedicados a traducciones concretas, siete de los cuales quedan recogidos en su reciente libro *Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare* (2007), donde se analizan traducciones o adaptaciones de *Hamlet*, *Macbeth*, *The Taming of the Shrew*, *Othello* y *The Merchant of Venice*.

En el marco de un proyecto de investigación del Ministerio de Educación español, Zaro Vera ha editado dos libros sobre traducciones españolas del siglo XIX. Cada uno contiene un artículo sobre la traducción de Shakespeare. El primero, «La traducción de *Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Guillermo Macpherson», de Laura Campillo (2007)⁵⁰; en cuanto al segundo, «*La noche de Reyes, Twelfth Night* shakespeariana de Jaime Clark» (Serón Ordóñez, 2008).

⁵⁰ En J. J. Zaro Vera (ed.), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)* (pp. 157-178). Granada: Comares.

Por último, cabe recordar el artículo de Rosario Arias «Paratexto y metatexto en la recepción de las traducciones de *Twelfth Night*» (2001). Son muchos más los investigadores que de un modo u otro han contribuido al avance en el área de la traducción de Shakespeare, pero por razones de espacio no es posible mencionar a todos. No obstante, de la muestra seleccionada se pueden extraer varias conclusiones: por un lado, los estudios de Filología Inglesa, primero, y los de Traducción, después, han dado un fuerte impulso a la investigación de la traducción de Shakespeare en nuestro país; por otro, son pocos los trabajos significativos sobre *Twelfth Night*, escasez que también se observa en el panorama investigador del extranjero, pese a la importancia de *Twelfth Night* en el marco de la producción shakespeariana, que se constató en el capítulo 1.

2.4. Dificultades de traducción de Shakespeare

Los problemas a los que se enfrentan los traductores de Shakespeare han sido abordados por numerosos autores, algunos de los cuales han traducido obras del dramaturgo inglés, como refleja un comentario de José María Valverde citado en 1.5.3. En las próximas páginas, se recogen las dificultades de traducción de Shakespeare puestas de relieve por diversos investigadores reconocidos. Entre ellos, no se encuentran los traductores cuyas traducciones de *Twelfth Night* se analizan en la presente tesis doctoral. Dichos traductores se han excluido del presente apartado a fin de poder presentar su visión acerca de su labor traductora de la forma menos fragmentada posible y allí donde más pertinente resulta. En consecuencia, la inmensa mayoría de sus reflexiones acerca de las dificultades con las que se enfrentaron al verter a Shakespeare figuran en los capítulos siguientes,

que son aquellos en los que se analizan sus traducciones de *Twelfth Night*.

Como se podrá comprobar seguidamente, los principales escollos señalados son de naturaleza textual y lingüística.⁵¹ H. W. Donner (1974), después de poner de relieve la importancia del trabajo de edición textual realizado bien por editores o bien por los mismos traductores, llamó la atención sobre los juegos de palabras: «It is notoriously difficult to translate the puns and plays on words, which abound in Shakespeare [...] It goes without saying that all of Shakespeare's puns cannot be translated» (Donner, 1974: 6). En el mismo nivel de dificultad situó las referencias culturales, en particular aquellas «which are not intelligible in English either without the aid of commentary» (1974: 8). Los términos técnicos, efectos sonoros como la onomatopeya y, sobre todo, el lenguaje figurado son otros escollos que el investigador identificó. Con respecto al lenguaje figurado, aseveró (1974: 9): «Single images certainly often survive, and if in a long chain of pearls one or two should be lost, the necklace can be restored by restringing». En cuanto al estilo, resaltó (1974: 10) el epíteto compuesto, la antítesis y la repetición combinados entre ellos o con otros elementos como la metáfora y la rima. En su opinión, la solución a esta dificultad está en renunciar a uno o varios de los elementos de la combinación, como la rima o la antítesis.

Pujals (1975) advirtió de que aunque se cuente con un texto milagrosamente bien conservado desde su creación y rigurosamente revisado y corregido a lo largo de siglos de edición, la traducción de las obras dramáticas de Shakespeare entraña múltiples dificultades,

⁵¹ Véanse 1.4 y 1.5 para recordar las características textuales y lingüísticas de *Twelfth Night*.

algunas prácticamente imposibles de resolver. Sugirió (Pujals, 1975: 23-29), en consonancia con Donner (1974), que los mayores problemas los plantean los juegos de palabras, más frecuentes que en las obras de otros autores, así como las referencias (Pujals, 1975: 23):

Phrases referring to sports or games or war or sex whose meaning is hardly understood [...] [or] the English sport or game or conventional attitude which did not exist in the Spanish society of the 17th century, or even when it did is now blotted out from the mentality of our time.

Pujals enfatizó la necesidad de conservar la dualidad de significados en el caso de los juegos de palabras y de encontrar equivalentes modernos para las referencias, aunque se recurra a notas a pie de página para explicar hechos históricos (1975: 23-24). Con respecto a la versificación, señaló que el verso blanco con el que Jaime Clark y Guillermo Macpherson vertieron el *blank verse* de Shakespeare obligó a estos traductores a realizar adiciones y supresiones que podrían haberse evitado con verso libre sin rima.⁵² El investigador habría reservado la rima para los versos rimados, las canciones y los poemas (1975: 21-22).

Zaro Vera (2003: 84-88) ha establecido cuatro grupos principales de problemas de traducción de Shakespeare: *a*) palabras acuñadas por el propio dramaturgo; *b*) *puns*, ambigüedades y malapropismos; *c*) gramática especial (Shakespeare modifica con frecuencia la categoría gramatical de algunas palabras, atribuyéndoles otra función); y *d*) efectos sonoros como los causados por onomatopeyas. Además de estos grupos, considera que pueden constituir problemas de traducción: 1) el uso simultáneo de términos anglosajones y romances; 2) las imágenes; 3) las personificaciones (que, según afirma, en el caso

⁵² El verso blanco es un verso sin rima que, en cuanto al número de sílabas métricas, presenta regularidad en relación con los demás versos con los que entra en combinación. El verso libre carece de esta regularidad, es verso no medido.

del castellano conllevan problemas de género gramatical); 4) el uso conjunto de *y—* y *th—*; 5) la compresión excesiva, o el carácter compacto de algunas expresiones, sobre todo las aforísticas; 6) el amplio uso del *blank verse* y la estructura rítmica del pentámetro yámbico (dadas las dificultades que implica la conversión a formas castellanas tradicionales); y 7) la presencia en el texto de signos teatrales destinados a la representación, a veces difíciles de localizar.

Alessandro Serpieri (2004b), quien ha vertido al italiano numerosos dramas de Shakespeare, distingue tres áreas problemáticas en la traducción del dramaturgo: la filológica, la lingüística y la semiótica. El área filológica exige al traductor tomar decisiones de índole textual, como qué edición del TO escoger como texto base y qué lectura seleccionar cuando existen lecturas divergentes en las distintas ediciones manejadas (por ejemplo, de vocabulario, de puntuación o de atribución de intervención)⁵³. Las áreas lingüística y semiótica se subdividen, por un lado (el de las elecciones discretas), en los planos léxico, semántico, isotópico, y morfológico y fonológico, y, por otro (el de las elecciones continuas), en ritmo y metro, sintaxis, retórica y estilo. El plano léxico incluye las palabras con doble significado, los neologismos y hápax, los tropos (principalmente metáforas) y los lexemas como unidades culturales. El plano semántico está constituido por los grupos de consonantes. El plano isotópico, por las isotopías, las pluri-isotopías y las pluri-isotopías intersemióticas. Por último, los planos morfológico y fonológico conciernen a los patrones morfológicos y fónicos, los *puns* y *quibbles* y los malapropismos.

⁵³ Para más información sobre el trabajo de edición de los traductores, puede consultarse Serpieri (2004a).

Por último, Alexander Shurbanov (2004b), traductor de *Hamlet* al búlgaro, destaca los juegos de palabras como «the hardest thing to reproduce in translation». En su opinión, existen muy pocas traducciones adecuadas de las comedias de Shakespeare a otras lenguas porque la magia de sus comedias románticas se deriva en gran parte de los juegos de palabras (Shurbanov, 2004b: 59-60). El investigador resalta asimismo la importancia de mantener el lenguaje figurado para que el tono o incluso el mensaje de la obra traducida no sean inadmisiblemente distintos de los del original (2004b: 61):

We cannot be oblivious to the intricate networks of related imagery amounting to compact structures parallel to the plots of the plays and indispensable for the creation of attitude and atmosphere. These systems [...] should be preserved in their entirety with the same care with which the details of dramatic action are preserved.

2.5. La recepción de Shakespeare en España y su entorno más influyente

En *Translators Through History*, Judith Woodsworth (1995: 75) resume la historia de la traducción de Shakespeare como la historia de la circulación internacional de versiones francesas seguida de la resistencia a los modelos franceses.

De la misma manera en que la influencia de las versiones francesas en la recepción de Shakespeare en España es un hecho sobradamente conocido, la repercusión de la aclamada versión alemana de Schlegel está fuera de toda duda, y en el capítulo anterior de la presente tesis doctoral, pudimos constatar que la puesta en escena de algunas obras por parte de actores italianos también ha desempeñado un papel significativo en nuestro país.

El presente capítulo concluye con una síntesis de la recepción de Shakespeare en Francia, Alemania, Italia y España, por este orden.

Dicha síntesis servirá de contexto para las traducciones al español de *Twelfth Night* cuyo estudio se inicia en el siguiente capítulo.

2.5.1. Francia

Si bien el personaje de Falstaff dejó huella en Francia al ser representado en 1605 por actores ingleses en la corte del rey Enrique IV, no fue hasta el Siglo de las Luces cuando el país giró la atención hacia Shakespeare, con Voltaire (1694 - 1778) como fuerte defensor pero también detractor. Al crítico y traductor, que estuvo exiliado en Inglaterra desde 1726 hasta 1729, le fascinaba la fuerza de las obras del dramaturgo, su naturalidad y su carácter sublime, pero llegó a detestar otros rasgos que consideraba bárbaros. Esta actitud ambivalente, debida a la coexistencia de tendencias literarias opuestas, derivó en una controversia en torno a la personalidad y el trabajo del Bardo, controversia que se vio acentuada por la división entre, por un lado, la búsqueda de nuevas formas literarias que reemplazaran las ya anticuadas basadas en modelos griegos y latinos y, por otro lado, la convicción de que la literatura francesa sola podría permanecer como verdadero modelo literario (Schwartz-Gastine, 2001: 151 y 153; Woodsworth, 1995: 75-76).

Voltaire tradujo algunos fragmentos de *Hamlet*, y lo hizo, en consonancia con su actitud ambivalente, desde posiciones contradictorias: «He even translated some fragments of *Hamlet* twice, first as a French piece, then keeping closer to the original» (Schwartz-Gastine, 2001: 153). No obstante, el primer esfuerzo por dar a conocer a Shakespeare entre el público francés llegó de la mano Pierre Antoine de La Place (1707 - 1793), quien publicó entre 1745 y 1748 una antología de teatro inglés de ocho volúmenes cuyos cuatro

primeros volúmenes estaban integrados por traducciones de Shakespeare. Solo una de ellas, sin embargo, era una traducción completa. El resto eran versiones resumidas que excluían las escenas consideradas superfluas por La Place. Este traductor se adaptó notablemente a los gustos franceses: reorganizó las escenas, modificó la distribución de prosa y verso, y eliminó las transgresiones cómicas o vulgares del género trágico (2001: 153). Sus opiniones dispares del arte de Shakespeare quedaron plasmadas en la introducción a la escena inglesa que precedía a la colección.

A Voltaire no le agradó que La Place le hiciera sombra, pero aún más enervante le resultó el enfoque de Pierre Letourneur (1736 - 1788), quien realizó una traducción completa y fiel en 20 volúmenes (1776-1782) con un polémico prefacio en defensa de Shakespeare. Su traducción, en prosa, contenía numerosas notas con propósito instructivo. Letourneur, quien llamó la atención sobre el carácter relativo de los gustos, presentó a Shakespeare como alternativa a la literatura neoclásica francesa. Pese a los ataques de Voltaire y su círculo, contrarrestados por el apoyo de la corte de Luis XVI, tuvo un gran éxito (Woodsworth, 1995: 76).

Este éxito, no obstante, no llegó a eclipsar el trabajo como adaptador de Jean François Ducis (1733 - 1816), sucesor de Voltaire en la Academia Francesa y desconocedor del inglés, lo que le obligó a depender de las traducciones de La Place y Letourneur. Sus adaptaciones, sometidas al influjo del teatro neoclásico, modificaban considerablemente el argumento y los personajes. Fueron bien acogidas por el público. Shakespeare estaba ya de moda.

Comenzaron a sucederse adaptaciones románticas, como las de Alfred de Vigny (1797 - 1863) y Alexandre Dumas (1802 - 1870) y

Paul Meurice (1818 - 1905). Shakespeare llegó a la ópera de la mano de Charles Gounod (1818 - 1893) y Ambroise Thomas (1811 - 1896). Antes había llegado a la música, gracias a la sinfonía *Roméo et Juliette* (1839) de Berlioz (1803 - 1869). Se convirtió en una referencia frecuente en la literatura y otras artes francesas (Schwartz-Gastine, 2001: 153). Entre las crecientes traducciones, cabe destacar: la reescritura del texto de Letourneur que realizó el famoso historiador y político François Guizot (1787 - 1874), con la colaboración del también historiador Amédée Pichot (1795 - 1877); una revisión de esta reescritura realizada por el periodista Benjamin Laroche (1798 - 1852); y la traducción de François-Victor Hugo (1828 - 1873). La primera de estas versiones se publicó en 13 volúmenes en 1821. La segunda, que alcanzó un gran éxito comercial (Pemble, 2005: 88), apareció en dos volúmenes entre 1838 y 1939. Por último, la versión de François-Victor Hugo, escrita durante el exilio de su familia en Guernsey, salió a la luz en 15 volúmenes entre 1859 y 1865. Iba introducida por un estudio sobre Shakespeare de Víctor Hugo, padre del traductor, y fue, de las tres, la que durante más tiempo se reimprimió (Pemble, 2005: 89-90).⁵⁴

A escala internacional, las traducciones francesas funcionaron como textos intermedios. Las literaturas de otros países conocieron el teatro de Shakespeare a través de versiones francesas. El descubrimiento del dramaturgo en versión original fue muy lento y desigual.

⁵⁴ Para más información sobre estas y otras versiones francesas, véanse Gury (1993) y Pemble (2005).

2.5.2. Alemania

Hasta el siglo XVIII, en Alemania, los conocimientos acerca de Shakespeare estaban limitados prácticamente a aquellos que llevaron consigo en los tiempos del Bardo actores ingleses que representaron algunas obras shakespearianas en el país teutón, con numerosas modificaciones. Los escritos de Voltaire a partir de su exilio en Londres y las ediciones francesas de la revista *The Spectator* de Joseph Addison (1672 - 1719) proporcionaron los primeros datos fidedignos, confrontando la cultura racionalista y la estética clasicista propias con la rebeldía del arte de Shakespeare (Habicht, 2001: 161). La primera traducción alemana (el *Julius Caesar* de C. W. von Borck) se publicó en 1741 y hubo de enfrentarse rápidamente a las críticas de autoridades literarias como J. C. Gottsched por incumplir las tres unidades aristotélicas. Sin embargo, a partir de 1753, estas críticas se vieron contrarrestadas por otras contrarias a las que pronto se suscribió Gotthold Ephraim Lessing, quien en 1759 marcó un hito en la recepción de Shakespeare en Alemania con una famosa carta en la que llegaba a dos conclusiones fundamentales (Robertson, 1907-1921/2000: s. p.):

One of these was that the drama of Shakespeare was akin to the German *Volksdrama*; and, on the ground of this affinity, Lessing hoped that Germany might be assisted to a national drama of her own by imitating Shakespeare. The other conclusion, which was similar to opinions that were being freely expressed by iconoclasts in France itself, was particularly attractive to the German literary world, weary as it was of the tyranny of classicism: it was to the effect that Shakespeare, in spite of his irregularities, was a greater and more Aristotelian poet—in other words, more akin to Sophocles—than the great Corneille.

Las opiniones de Lessing despertaron un gran interés por Shakespeare que poco después derivaría en culto, gracias en parte a las 22 obras que publicó traducidas Christoph Martin Wieland

(1733 - 1813) entre 1762 y 1766. Wieland insistió en verter tanto los defectos como las bellezas. El resultado, influido por la ideología de Voltaire, fue un texto en prosa falto de fluidez y corrección, pero de influencia inmediata en la literatura alemana, que reaccionó a su publicación con críticas fervorosas al Bardo. La traducción de Wieland fue revisada y completada por Johann Joachim Eschenburg (1775-1782), quien realizó un trabajo tan concienzudo que el texto final fue prácticamente una obra nueva (Robertson, 1907-1921/2000: s. p.), la cual se adaptó con frecuencia para su representación en el teatro.

En torno a 1800, surgieron voces de la escuela romántica en contra de las modificaciones escénicas. A juicio de los románticos, el efecto total de la poesía orgánica autónoma de Shakespeare dependía de la interrelación entre todos sus elementos. Partiendo de esta observación, que había realizado en sus estudios críticos, August Wilhelm Schlegel (1767 - 1845) —uno de los máximos exponentes del romanticismo alemán— tradujo dieciséis obras del Bardo (1797-1810), incluida *Twelfth Night*, con un destacado respeto hacia los matices de la forma y hacia el significado semántico. A principios del siglo XX, Robertson (1907-1921/2000: s. p.) efectuaba las siguientes afirmaciones:

Whatever has been said to impugn the accuracy and faithfulness of Schlegel's work, the fact remains that no translation of Shakespeare can vie with this in the exactitude with which the spirit and the poetic atmosphere of the original have been reproduced; to Schlegel, in the main, belongs the credit of having made Shakespeare the joint possession of two nations.

A día de hoy, las traducciones de Schlegel siguen siendo aclamadas por su belleza y precisión, y la mayor parte de la crítica shakespeariana estaría de acuerdo probablemente con Robertson en que es mérito del

traductor alemán que Shakespeare adquiriera en Alemania estatus de autor nacional.

El proyecto de traducción del dramaturgo inglés que inició y posteriormente abandonó Schlegel fue finalizado en 1833 por Ludwig Tieck (1773 - 1853), con la ayuda de su hija Dorothea (1799 - 1842) y de Wolf Heinrich Friedrich Karl, conde de Baudissin (1799 - 1878). Antes de su finalización, otros traductores alemanes emprendieron proyectos de traducción de la obra completa de Shakespeare; entre ellos, Johann Heinrich Voss y sus dos hijos (1818 - 1829) y Philip Kaufmann (1830 - 1836). Sin embargo, la traducción de Schlegel (y Tieck) continuó siendo muy admirada y logró una posición privilegiada. A pesar de ello, tardó en comenzar a adaptarse a la escena, debido a la preferencia inicial de los directores por las traducciones en prosa, que consideraban más adecuadas para el teatro que complejos equivalentes formales derivados de la intención de verter «todo» Shakespeare (Habicht, 2001: 161).

En el siglo XIX, no obstante los ataques al enfoque romántico y al culto por el dramaturgo inglés, el impacto de Shakespeare en la cultura alemana (pintura, música, ópera...) fue omnipresente. La Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, creada en Weimar en 1864, revisó la traducción de Schlegel y Tieck (1867 - 1871). A partir de entonces, cada vez se hicieron más frecuentes las representaciones y nuevas adaptaciones, aunque la supremacía de las traducciones de Schlegel y Tieck perduró.

A lo largo del siglo XX, Shakespeare nunca dejó de ser el autor más representado en Alemania; ni siquiera durante la época posterior a la segunda guerra mundial en la que el país estuvo dividido (Habicht, 2001: 161 y 163).

2.5.3. Italia

Pese al interés manifiesto de Shakespeare por Italia, la primera referencia escrita al Bardo de un escritor italiano de la que se tiene constancia data de finales del siglo XVII, más concretamente de 1668, cuando Lorenzo Magalotti lo citó, tras un viaje a Inglaterra, en una enumeración de poetas ingleses. La siguiente es ya de bien entrado el siglo XVIII. Durante este siglo, la mayoría de los escritores italianos leyeron a Shakespeare en francés, y hasta finales de la década de 1770, las ideas neoclásicas de Voltaire marcaron la valoración de las obras del dramaturgo inglés en Italia. En 1777, el crítico turinés Giuseppe Baretti (1719 - 1789), amigo de Samuel Johnson, preparó el terreno para el romanticismo al defender en *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* no solamente las «irregularidades» de Shakespeare, sino también su libertad como artista (cf. Pugliatti, 2001: 217).

La primera traducción de una obra de Shakespeare al italiano fue el *Julius Caesar* de Domenico Valentini, publicado en 1756, casi dos decenios después de que Paolo Rolli realizara la primera versión en dicha lengua de un fragmento del dramaturgo inglés (el soliloquio de Hamlet «To be or not to be», 1739). Más avanzado el siglo XVIII, aparecieron traducciones de varias obras (Pugliatti, 2001: 217). En Italia, como en otros países del norte y del sur de Europa (Rusia, Noruega, Dinamarca, España, etcétera), los traductores de finales del siglo XVIII se nutrieron de las adaptaciones francesas de Jean François Ducis para crear sus propias versiones shakespearianas (Woodsworth, 1995: 78-79).

La lucha romántica tuvo en el país como principales fuentes de inspiración: por un lado, varias obras de Madame de Staël (*De la littérature*, 1800; *De l'Allemagne*, 1813; y el artículo «On the Manner and

Utility of Translations», 1816); y, por otro lado, la versión italiana publicada en 1817 de las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* de A. W. Schlegel. Algunos de sus máximos exponentes son Alessandro Manzoni, Giuseppe Mazzini y Francesco de Sanctis, quienes difundieron sus ideas más influyentes a través de publicaciones y conferencias en los años 20, 30 y 40, respectivamente (cf. Pugliatti, 2001: 217).

Las primeras traducciones italianas de la obra completa de Shakespeare aparecieron en 1838 (versión de Carlo Rusconi, en prosa) y entre 1875 y 1882 (versión de Giulio Carcano, en verso). Estuvieron precedidas por una traducción de las tragedias publicada en las dos primeras décadas del siglo (de Michele Leoni, en verso); y les siguieron nuevas traducciones sucesivas de las obras completas (Pugliatti, 2001: 217). El siglo XIX produjo versiones que tenían en cuenta el original inglés (Woodsworth, 1995: 78-79). A partir de mediados de siglo, surgieron numerosas adaptaciones para la ópera y el teatro. Entre las primeras, destacan las de Giuseppe Verdi y Rossini. Respecto a las adaptaciones teatrales, el aclamado Ernesto Rossi —cuya compañía fue citada en 1.7 en relación con sus representaciones en España— interpretó entre 1856 y 1896 a Othello, Hamlet, Romeo, Macbeth, Richard III, Lear, Prospero, Mark Antony, Brutus y Shylock (Pugliatti, 2001: 217).

En el siglo XX, además de las traducciones de las obras completas realizadas por Diego Angeli (1911-1934), Cesare Vico Lodovici (1961) y Gabriele Baldini (1964), se publicaron otras de varios traductores editadas por Mario Praz (1943-1947) y Giorgio Melchiori (1976-1991) (Pugliatti, 2001: 217).

2.5.4. España

El caso de España es similar al de Italia. Shakespeare llegó al país tarde y a través de las adaptaciones al francés de Jean François Ducis. En el siglo XVII, sus obras figuraban ya en algunas librerías privadas, pero tardaron algún tiempo en llegar a ser conocidas por un público más amplio (Pujante, 2001b: 444).

El primer texto shakespeariano en lengua castellana, una versión de *Hamlet* realizada por el dramaturgo Ramón de la Cruz, no se publicó hasta 1772, más de un siglo y medio después de la muerte de Shakespeare, que aconteció en 1616. Dicho texto, titulado *Hamleto, rey de Dinamarca*, se realizó —para la escena— a partir de la adaptación de Ducis *Hamlet, tragédie imitée de l'anglois* (1769). La segunda versión en castellano de una obra del Bardo fue el *Hamlet* del célebre dramaturgo Leandro Fernández de Moratín. Publicado en 1798, era la primera traducción directa de Shakespeare. Tras ella, se sucedieron las versiones indirectas realizadas desde el francés, entre las cuales tan solo de forma esporádica se intercalaron traducciones directas, como el *Macbeth* del escritor José García de Villalta (1838, segunda traducción directa de Shakespeare después del *Hamlet* de Moratín) o los dramas *El mercader de Venecia* y *Romeo y Julieta* de Matías de Velasco y Rojas, Marqués de Dos Hermanas (1872, primeras traducciones directas de *The Merchant of Venice* y *Romeo and Juliet*).

Moratín, quien complementó su texto (representado por primera vez hace varios años) con una introducción, una biografía de Shakespeare y numerosas notas críticas, fue en su época la personalidad que más contribuyó a que se conociera Shakespeare en España, y ello a pesar de sus opiniones dispares respecto al dramaturgo inglés (cf. Pujante, 2001b: 444).

La primera crítica española independiente de traducciones fueron las notas shakespearianas que el militar liberal Manuel Herrera Bustamante escribió durante su exilio en Londres en la década ominosa (1823-1833). Dichas notas, inéditas hasta 2001, tienen un tono neoclásico y hacen referencia tanto a Shakespeare como a Schlegel.⁵⁵ Durante el resto del siglo XIX, la recepción del dramaturgo inglés en España estuvo condicionada, quizás de un modo negativo, por la existencia previa del drama clásico español, y la comparación con Calderón centró los estudios críticos (Pujante, 2001b: 444).

En el teatro, hasta bien entrada la primera mitad del siglo XIX, los espectáculos se basaron en las traducciones realizadas a partir de las adaptaciones de Ducis (como el *Hamlet* de Ramón de la Cruz). Posteriormente, se nutrieron de diversas adaptaciones teatrales. A finales del siglo XIX, España también contó con las puestas en escena de compañías italianas en Madrid y Barcelona. Tal vez estas escenificaciones influyeran en que dos traductores de origen anglosajón residentes en el país realizaran en ese periodo el primer gran intento sistemático de traducir las obras de Shakespeare al español directamente desde el inglés.

Eran Jaime Clark (1844 - 1875) y Guillermo Macpherson (1824 - 1898) y, si bien ninguno de ellos lograría publicar en castellano todas las obras del Bardo (Clark publicó 10 dramas y Macpherson, 23), su trabajo marcó un auténtico punto de inflexión en la recepción de Shakespeare en España: desde que fue publicado, han prevalecido las traducciones directas sobre las indirectas.

⁵⁵ Pujante y Campillo reproducen las alusiones al Bardo en «Manuel Herrera Bustamante, comentarios sobre Shakespeare, 1823-34?», dentro del volumen editado por ambos *Shakespeare en España: textos 1764-1916* (2007; pp. 71-78).

Sin embargo, con la aparición de las *Obras completas* de Shakespeare de Luis Astrana Marín (1889 - 1959) en la década de 1920, las traducciones de Clark y Macpherson quedaron relegadas al olvido, pese a que las versiones de Astrana fueran íntegramente en prosa, mientras que las de Clark y Macpherson respetaban la versificación del original.

Después de que aparecieran las traducciones de Astrana, se ha emprendido la publicación de tres versiones castellanas nuevas de los dramas de Shakespeare, de: José María Valverde (1926 - 1996), en prosa; el Instituto Shakespeare de Valencia, bajo la dirección de Manuel Ángel Conejero (1943), en verso; y Ángel Luis Pujante, de la Universidad de Murcia (1944), en verso⁵⁶. Así mismo, el dramaturgo inglés ha sido traducido a las demás lenguas vernáculas de España, en particular al catalán.

A finales del siglo XX, Shakespeare era el autor más llevado a la escena en nuestro país, y superaba en este sentido a Calderón, Lope y Tirso juntos. No obstante, como ha advertido Pujante (2001b: 445), hay tendencia a aferrarse a dramas muy conocidos en lugar de probar otros poco o nunca representados.

⁵⁶ Para más información acerca de estas traducciones, consúltese el capítulo 3.

3. Traducciones y traductores de *Twelfth Night* al español

Como se indicó en el apartado 1.7, la traducción de *Twelfth Night* al castellano se acometió por primera vez en España, en el último tercio del siglo XIX. Para entonces, se habían vertido ya a nuestra lengua un buen número de obras de Shakespeare; algunas, varias veces¹. Por consiguiente, la llegada de la comedia a las letras hispánicas en la década de 1870 fue tardía con respecto a las demás obras del Bardo, cuya recepción fue a su vez tardía también.

Desde aquella primera versión española hasta la actualidad, se han publicado dieciséis traducciones de *Twelfth Night* en castellano. Seguidamente, se hace un recorrido por todas ellas, en el que se presta especial atención a sus autores.

¹ De *Hamlet*, la primera obra en publicarse íntegramente en castellano, existían solo en España (es decir, excluida Hispanoamérica) cuatro traducciones, publicadas en 1772, 1798, 1825 y 1856; de *Othello*, la segunda, cinco, publicadas en 1802, 1858, 1868, 1868 y 1869; de *Romeo and Juliet*, la tercera, tres, publicadas en 1803, 1817 y 1868; de *Macbeth*, la cuarta, seis, publicadas en 1803, 1818, 1838, 1857, 1862-1863 y 1868; de *Richard III*, la quinta, cuatro, publicadas en 1835, 1853, 1853 y 1868; y de *Julius Caesar* y *The Merchant of Venice*, la sexta y la séptima, respectivamente, una, publicada en 1841 o en 1868, según el caso (datos extraídos de Campillo Arnaiz, 2005a: 446-449).

3.1. *La duodécima noche ó Lo que queráis* [sic] (~1873), de Eudaldo Viver

Tal como recoge Eduardo Juliá (1918: 111), la primera versión castellana de *Twelfth Night* es *La duodécima noche ó Lo que queráis* [sic], obra de Eudaldo Viver. Apareció en la colección *Los grandes dramas de Shakespeare*, cuyo editor, Francisco Nacente, tiene el mérito de haber ofrecido por primera vez al público hispanohablante una amplia selección del teatro shakespeariano en español.² *Los grandes dramas de Shakespeare* solo excluye *Henry VI (Part One)*, *Titus Andronicus*, *Much Ado About Nothing* y *The Winter's Tale*³. En su contra se puede aducir que todas las traducciones se realizaron a partir de versiones francesas, a excepción de la de *Hamlet*, que era la que Moratín había realizado desde el inglés en 1798 (la primera traducción directa de Shakespeare en España).

En cuanto a la fecha de publicación de la colección, hasta el día de hoy no se había determinado con exactitud, como consecuencia de que ninguno de los dos tomos de los que consta va fechado. A principios del siglo xx, Eduardo Juliá (1918: 257) la situaba en 1872; Ricardo Ruppert y Ujaravi (1920: 104), en 1875; y Alfonso Par (1930: 44), en 1870-1871. Juliá y Ruppert y Ujaravi acompañaban sus fechas

² Nacente (o, mejor, Vicente Ortiz de la Puebla, quien usaba como seudónimo dicho nombre) también fue el traductor de algunas de las obras incluidas en la publicación, como *Los dos hidalgos de Verona* —*The Two Gentlemen of Verona*—, *Julio César* —*Julius Caesar*—, *Comedia de los errores* —*The Comedy of Errors*—, *Antonio y Cleopatra* —*Antony and Cleopatra*—, *El rey Lear* —*King Lear*— y *Las alegres comadres de Windsor* —*The Merry Wives of Windsor*—.

³ Campillo (2005a: 45) incluye erróneamente entre las obras excluidas *The Two Gentleman of Verona*, presente en el tomo I. Ruppert y Ujaravi (1920: 32) y Ángeles Serrano Ripoll (1984: 107) excluyeron no solo esta comedia sino también *The Merchant of Venice*, presente asimismo en el tomo I. Por su parte, Henry Thomas (1949: 15) afirmó que la colección de Nacente excluía *Henry VI (Part One)*, *The Winter's Tale* y *Titus Andronicus*, olvidándose aparentemente de *Much Ado About Nothing*, que tampoco figura en ella.

respectivas de un signo de interrogación que indicaba la cautela con la que se proporcionaban. Juliá (1918: 46, n. 2) señalaba, además, que en dos catálogos de la librería Vindel publicados en 1901, uno, y 1913, el otro, se ofrecían las fechas 1875 y «hacia 1872», respectivamente, y que desconocía el fundamento. A mediados de siglo, Henry Thomas (1949: 15) expresó que el primer tomo había aparecido en 1870 y el segundo, en 1871. Más recientemente, Serrano Ripoll (1984: 32) y Verdaguer (1999: 104, n. 8) han situado la colección en 1872, y Portillo y Salvador (1997: 197), en torno a dicho año, mientras que Campillo (2005a: 45; 2009: 16, n. 24) y Pujante (2007: XXVIII) se inclinan por 1870-1871. Ninguno de estos autores ha aportado evidencias de la publicación en la(s) fecha(s) sugerida(s).

Sin embargo, un rastreo de la prensa de la época emprendido en el marco de la presente tesis doctoral ha sacado a la luz una breve pero significativa mención a la obra que la sitúa en 1873. Tal mención aparece en la síntesis bibliográfica correspondiente a dicho año de la *Revista de España*, concretamente al final del siguiente párrafo (Cortázar, 1874: 429):

Se dieron nuevas versiones de las obras del célebre dramaturgo inglés William Shakespeare, hechas por D. Jaime Clark: *Otello* [sic: *Otelo*], *Mucho ruido para nada*, *Romeo y Julieta*, *Como gustéis* [sic], *El mercader de Venecia* y *Medida por medida*, así como en otra publicación barcelonesa se editan algunas con el título de *Los grandes dramas de Shakespeare*.

Sin duda, con *Los grandes dramas de Shakespeare*, el crítico literario Eduardo de Cortázar, autor de la síntesis, se refería a la publicación de Nacente, ya que no existe ninguna otra con ese título. Lamentablemente, Cortázar no indica si en 1873 apareció el primer tomo de la colección, el segundo, o ambos. No obstante, aporta fundamentos para la datación de la obra, algo de lo que hasta ahora se

carecía, como vengo señalando. Estos fundamentos hacen poco probable que uno de los tomos saliera a la luz en 1870-1871 o 1875, como algunos autores han sugerido. Si un tomo al menos se publicó en 1873, el otro debió de aparecer bien en el mismo año o bien un año antes o después.

La constatación de que ambos comparten formato de presentación con los dos tomos de la *Historia general de Inglaterra* de David Hume publicada, al igual que *Los grandes dramas de Shakespeare*, en la serie «La Enciclopedia Ilustrada de Francisco Nacente» apoya la hipótesis de que todas las traducciones shakespearianas de este editor barcelonés aparecieron en 1873, ya que los dos tomos de la *Historia general de Inglaterra* llevan este año como fecha de publicación, y, hasta donde yo alcanzo a saber, ninguna otra obra de la misma serie, que incluye trabajos anteriores y posteriores a estos de 1873 y que van fechados, comparte el formato de presentación mencionado.

Que los dos tomos de la colección de Nacente se publicaran en 1873 explicaría, además, que en las síntesis bibliográficas anuales de la *Revista de España* anteriores y posteriores a la de 1873 no se mencione dicha colección, aunque se dedique espacio a traducciones de Shakespeare como las del marqués de Dos Hermanas (síntesis de 1872) y las de Jaime Clark (síntesis de 1874).

La primera traducción de *Twelfth Night* al castellano, aparecida en el segundo tomo de la colección de Nacente, surge, por tanto, con toda probabilidad, en 1873. En consonancia con el predominio en la época de las adaptaciones de versiones francesas, es mediada, y al contrastarla con la versión de la comedia incluida en las obras completas de

Shakespeare del traductor francés Benjamin Laroche se ha corroborado que se realizó a partir de la versión de Laroche, como había afirmado Juliá (1918: 52). En consecuencia, ofrece en prosa los fragmentos shakespearianos en *blank verse*.

En cuanto a su autor, sobre la labor traductora de Eudaldo Viver se ha escrito poco. Las referencias a sus traducciones apenas lo mencionan de pasada y, con frecuencia, confundiendo su nombre, tras el que se esconde un destacado economista catalán. Eudald Viver Vilarubias, nacido en Sabadell en 1846, no solo prestó un gran servicio a un recién fundado Banco de Sabadell (constituido en 1881) como responsable de caja e inspector de la sucursal de Buenos Aires, sino que además publicó obras muy elogiadas, entre las cuales se encuentran *El Banco de España considerado en sí mismo y en sus relaciones con el Estado y la circulación monetaria del país* (1889) e *Introducción al estudio de la cuestión monetaria* (1892)⁴. Así mismo, fue ponente en el Congreso Nacional Mercantil de Barcelona (1892), y se contaba entre los fundadores del Ateneo Sabadellés (establecido en 1881), del Colegio de tenedores de libros de Barcelona (en 1885) y de la Liga Agraria de Sabadell (en 1887). La sociedad catalana le reconoce, además, su contribución a lo que se considera la primera manifestación pública del catalanismo político: fue uno de los firmantes de la *Memoria en defensa de los intereses morales y materiales de Cataluña* (conocida popularmente en catalán como *memorial de greuges*, o memoria de agravios), un documento presentado ante el rey Alfonso XII en 1885, a iniciativa del Centre Català, por representantes

⁴ Para más información, véase Plans Comadran, J. (1953). *Un economista sabadellenc: Eudald Viver Vilarubias (1846-1900)* [manuscrito de comunicación leída en el pleno de la Fundación Bosch y Cardellach del día 31 de enero de 1953]. Sabadell: Fundación Bosch y Cardellach.

de organizaciones económicas, profesionales, industriales, religiosas y culturales catalanas, con el objetivo de poner de manifiesto el malestar que habían causado en la sociedad catalana iniciativas gubernamentales dirigidas a unificar el derecho civil español y que implicaban la supresión de la legislación civil catalana y un proyecto de acuerdo comercial con Gran Bretaña que se contemplaba como un ataque a la industria catalana⁵.

El hecho de que un economista realizara un conjunto de traducciones de Shakespeare probablemente no es más que un reflejo de una época en la que en España todavía no existían estudios específicos sobre lenguas extranjeras o traducción y apenas se impartía inglés en centros destinados a la formación de profesionales del comercio, de la industria o de la agricultura (Martín-Gamero, 1961; Fernández Menéndez, 2009). Eudaldo Viver y Francisco Nacente, quien fue vicepresidente del Centro Industrial de Cataluña —entidad que, como el Ateneo Sabadellés, participó en el *memorial de greuges*—, debieron de frecuentar estos centros.

Además de *Twelfth Night*, Viver tradujo para la colección de Nacente: *Pericles*, *All's Well That Ends Well*, *Love's Labour's Lost* y *As You Like It* (tomo 1); y *Cymbeline*, *Timon of Athens*, *Coriolanus* y *Henry VI (Part Two)* (tomo 2, junto con *Twelfth Night*). No tengo constancia de ninguna otra traducción u obra literaria original suya, si bien el abogado —y también escritor— manresano Joaquín Bohigas de Argullol (1892) hace

⁵ El 21 de mayo de 1985, un lector de *La Vanguardia* recuerda a Viver entre los firmantes de la memoria con motivo del primer centenario de esta (Ros Torner, 1985).

referencia en su reseña del libro de Viver *Introducción al estudio de la cuestión monetaria* a ensayos literarios escritos por el sabadellense en su juventud, además de a unas «primitivas ocupaciones [...] literarias» a las que Viver había dado de lado para dedicarse a la economía política.

La colección de Nacente se reeditó al menos en dos ocasiones: 1884 (Nacente y Solá Editores) y 1890 (Establecimiento tipo-litográfico de F. Nacente)⁶. No existe constancia de ninguna otra reedición en los catálogos bibliográficos, y un comentario de Alfonso Par indica que posiblemente no la hubo. Según el erudito, Nacente no tuvo mucho éxito al lanzar su colección «y pocos años después, con diferente portada, trató de lanzar al público los ejemplares que le quedaban» (1935b: 21). Eudaldo Viver falleció en 1900.

3.2. *La noche de Reyes o Lo que querais* [sic] (1874), de Jaime Clark

La segunda versión castellana de *Twelfth Night* es la primera que se realizó directamente del inglés y pertenece a la colección *Obras de Shakspeare* [sic], que representa el primer gran intento de traducir todas las obras del Bardo al castellano desde la LO. Esta colección, del traductor Jaime Clark, puso a disposición del pueblo español un significativo conjunto de diez obras, de las cuales: al menos una (*Much Ado About Nothing*) no estaba disponible aún en castellano⁷; y cuatro

⁶ El tomo I de la reedición de 1890 incluye solo 10 obras, frente a las 18 del primer tomo de tanto la primera edición como la reedición de 1884 (posiblemente una reimpresión).

⁷ Es posible que *As You Like It* tampoco lo estuviera, pues las dos primeras versiones castellanas de la comedia son la traducción directa de Clark (tomo II de *Obras de Shakspeare*) y la mediada de Eudaldo Viver (tomo I de *Los grandes dramas de Shakspeare*, del editor Francisco Nacente; 1873), y hasta la fecha no ha sido

(*Measure for Measure*, *The Tempest*, *Twelfth Night* y *The Merry Wives of Windsor*) más, probablemente, *As You Like It*⁸ solo estaban disponibles en traducción mediada, realizada a partir del francés, y ello gracias a la colección de Francisco Nacente, que las había sacado a la luz poco antes, como se demostrará en este apartado.

El único intento de similares características que le precede es el de Matías de Velasco y Rojas, marqués de Dos Hermanas, quien de 1869 a 1872 publicó *Otelo* (1869), *El Mercader de Venecia* (1872) y *Julieta y Romeo* (1872) —las primeras traducciones directas en castellano de las obras originales en cuestión (Campillo, 2005a: 445-487)—, y en 1877, *Poemas y sonetos*, un volumen con treinta y seis de los sonetos y con otras composiciones de Shakespeare como «Venus y Adonis», «La violación de Lucrecia» y «El fénix y la tórtola» —las primeras versiones en castellano de la producción poética del dramaturgo— (Campillo, 2005a: 47-48). No obstante, las traducciones de obras de teatro de Matías de Velasco y Rojas estaban íntegramente en prosa, mientras que las de Clark, un conjunto notablemente superior, respetaban la alternancia de prosa y verso del original vertiendo la prosa en prosa, el *blank verse* en endecasílabos blancos y el verso rimado en verso rimado.

Un segundo aspecto que otorga especial relevancia a las traducciones shakespearianas de Clark es el hecho de que justo después de su publicación se invirtiera la tendencia a traducir a Shakespeare del francés, en beneficio de las traducciones directas del inglés. Este

posible determinar cuál se publicó antes, si bien lo más probable es que sea esta última, como se podrá constatar a lo largo de este apartado.

⁸ Si el tomo I de la colección de Nacente se publicó antes que el tomo II de *Obras de Shakespeare*, la versión mediada de *As You Like It* de Eudaldo Viver forma parte de este grupo.

cambio de tendencia se ilustra en la figura 3.1⁹, que muestra cómo todas las traducciones castellanas (38) que se publicaron de obras de Shakespeare en los 25 años posteriores a la aparición de las traducciones de Clark (de 1875 a 1899) eran directas, mientras que en el cuarto de siglo que precedió a este periodo (de 1850 a 1874) solo un 29,4% de las traducciones publicadas (15 de 51) eran directas, y en este porcentaje se incluyen las 10 traducciones de Clark (1873-1874), que son las últimas traducciones directas publicadas en ese cuarto de siglo¹⁰.

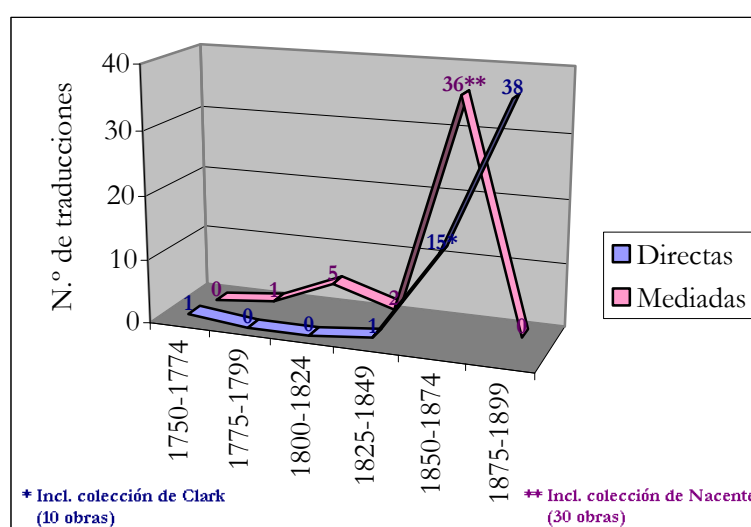


FIG. 3.1. Traducciones de Shakespeare publicadas en castellano hasta finales del siglo XIX (datos aproximados; no se incluyen ni las refundiciones ni las traducciones incompletas) (Fuente: Campillo, 2005a, e investigaciones propias)

En los más de cincuenta años anteriores de traducciones de Shakespeare (de 1772, cuando se publicó la primera traducción shakespeariana, a 1849) apenas fueron dos, de diez, las traducciones

⁹ Tal como se advierte al pie del gráfico, los datos que este muestra y se comentan a continuación en el cuerpo del texto deben entenderse como aproximados, ya que, por un lado, se han identificado diversos errores de pequeña magnitud en fechas en la principal fuente de información empleada (Campillo, 2005a) y no se descarta que existan más, y, por otro lado, la línea divisoria entre traducción y refundición o traducción completa y no completa es a veces difícil de establecer.

¹⁰ Les precedieron una traducción de Pedro de Prado y Torres (1862-1863), las tres traducciones teatrales de Matías de Velasco y Rojas (1869-1872) y la primera versión de *Hamlet* de Guillermo Macpherson (1873).

realizadas del inglés: el *Hamlet* de Moratín (esa primera traducción shakespeariana) y el *Macbeth* de José García de Villalta (1838). En cuanto a las traducciones publicadas a partir del año 1900, no incluidas en el gráfico por falta de datos, la tendencia a realizar traducciones directas es evidente: el uso de versiones en lenguas distintas del inglés como texto de partida (francesas, principalmente, e italianas o españolas en mucha menor medida) queda prácticamente circunscrito a las refundiciones.

El que *Obras de Shakespeare* representara el primer gran intento de traducir todas las obras de Shakespeare directamente del inglés, intento que posiblemente motivó los que le siguieron, y, especialmente, el que provocara una inversión de la tendencia a traducir a Shakespeare desde lenguas distintas del inglés, en particular el francés, sitúan a las traducciones de Clark en un punto de inflexión en la historia de la traducción de Shakespeare en España. Marcaron un hito, y esto no es suficientemente reconocido hoy en día, pese a que algunos trabajos de Campillo (2004, 2005a, 2005b y 2009, entre otros) rescaten del olvido la figura del traductor.

Clark nació en Nápoles el 20 de enero de 1844. Poco se sabe acerca de su vida. La literatura existente ni siquiera ha confirmado que perteneciera a una familia de Inglaterra (o del Reino Unido) y fuera hablante nativo de inglés, si bien Campillo en su artículo «Shakespeare's Neglected Translators: Jaime Clark and Guillermo Macpherson» (2005b: 29) señala que diversos datos parecen sugerir este extremo, puesto que indican que tal vez fuese sobrino del famoso

ingeniero mecánico inglés Joseph Ruston¹¹. Tales datos son que cursó estudios de Ingeniería Mecánica¹² —que, dicho sea de paso, sus intereses literarios le llevaron a abandonar— y que su obra más notable, sus diez traducciones de Shakespeare, va precedida de la dedicatoria: «TO JOSEPH RUSTON / THIS TRANSLATION IS DEDICATED / IN TOKEN / OF THE GRATITUDE, ESTEEM, AND AFFECTION / OF HIS NEPHEW / JAMES CLARK». La hipótesis de Campillo, no obstante, no pasa de ser una mera conjetura, como reconoce la investigadora.

La presente tesis doctoral añade a la literatura existente algunos indicios del origen anglosajón de Clark. Un extracto de su partida de bautismo indica que fue bautizado con el nombre de «James Clark» en la capellanía anglicana de Nápoles el 25 de febrero de 1844, y que los nombres de sus padres eran James Clark y Sarah Anne (Church of England, 1830-1860). Extractos de otras partidas de bautismo, así como de una de matrimonio, de la misma capellanía señalan que el apellido de su madre es Swenerton y que sus padres se casaron en aquella capellanía el 19 de junio de 1840 y tuvieron cuatro hijos más, todos allí bautizados. Los nombres de los hermanos de Clark eran: Isabella Anne Clark, bautizada el 2/4/1841; Agnes Elizabeth Clark, bautizada el 18/12/1842; Mary Alicia Clark, bautizada el 17/5/1846; y Joseph Ruston Clark, bautizado el 26/12/1847 (Church of England, 1830-1860). El hecho de que los Clark contrajeran matrimonio y bautizaran a sus hijos en una capellanía anglicana establecida para

¹¹ Aunque Campillo alude al supuesto tío de Clark por el nombre de Joseph Rushton, debe de referirse a Joseph Ruston, el principal responsable de la destacada empresa británica fabricante de equipos industriales Ruston, Proctor & Company, con sede en Lincoln (y actualmente parte del grupo Siemens).

¹² Este dato, como los demás sobre la vida de Clark que maneja Campillo, proviene de un obituario dedicado al traductor que publicó el dramaturgo Francisco Pérez Echevarría en un suplemento de *La Ilustración Española y Americana* (véase Pérez Echevarría, 1875, en las «Referencias bibliográficas»).

británicos expatriados, y de que dieran a sus hijos nombres ingleses, respalda que fueran cuando menos británicos, aspecto que no debe sorprender por cuanto Nápoles, junto con otras regiones europeas como Marsella y Cataluña, acogió en el siglo XIX a numerosos técnicos británicos que vinieron a suplir la falta de técnicos locales capaces de poner en marcha maquinaria importada fundamentalmente del Reino Unido para el desarrollo de la navegación a vapor y de los ferrocarriles (Raveux, 1994). El padre de Clark era ingeniero, como revela la inscripción que figura en la tumba de su esposa en el cementerio inglés de Nápoles: «Sarah Ann CLARK, died 13th January 1848 aged 33 years. The wife of James Clark, Engineer» (Malta Family History, 2001-2012).

También respaldan el origen anglosajón de Clark las alusiones al traductor de escritores coetáneos. Por ejemplo, Gumersindo Laverde, al dedicarle un soneto, lo define como «literato inglés que está vertiendo al español las OBRAS DE SHACKESPEARE [sic]» (Laverde, 1873: 252)¹³; y el hispanista Juan Fastenrath, quien al parecer tuvo una relación estrecha con Clark¹⁴, afirma en una nota biográfica sobre él considerablemente detallada que es de padres ingleses (Fastenrath, 1874: 220), y posteriormente lo llama «el inglés-español Jaime Clark» (Fastenrath, 1897: 390).

Una vez constatado el origen anglosajón de Clark, me detendré en la hipótesis de Campillo de que el traductor podría ser sobrino del ingeniero Joseph Ruston. Juan Fastenrath indica en su nota biográfica

¹³ El subrayado de las citas es mío a menos que se indique lo contrario.

¹⁴ En una de las alusiones a Clark de Fastenrath, este se refiere al traductor como «mi querido amigo el inspirado bardo *D. Jaime Clark*» (Fastenrath, 1874: 219; el subrayado es mío).

que en 1869 Clark tuvo que desplazarse a Viena, donde estaba establecido un tío suyo, por motivos familiares, y que pasó seis o siete meses allí y en Praga (Fastenrath, 1874: 221). Una investigación exhaustiva de las actividades de Ruston, Proctor & Company durante el siglo XIX y de la vida de su propietario, Joseph Ruston (véase la nota 11 del presente capítulo), ha descartado casi al cien por cien la posibilidad de que Clark estuviese emparentado con este ingeniero. Las actividades de Ruston, Proctor & Company y la vida de su principal responsable están bien documentadas, y no hay constancia alguna de que la empresa operara en Austria o Ruston se estableciera durante un tiempo en tal país (Hill, 1974; Wade, 2006). Además, Jane Brown, la esposa de Ruston, difícilmente podía ser hermana de alguno de los padres de Jaime Clark, dado su apellido, y lo mismo ocurre con el propio Ruston.

Descartada prácticamente la hipótesis de Campillo, estudios sobre la actividad industrial del centro de Europa en el siglo XIX han dado lugar a una nueva de mayor solidez: que Clark estuviera emparentado con el también ingeniero inglés Joseph John Ruston, conocido en Viena y Praga por su actividad de construcción de barcos de vapor.

Joseph J. Ruston (Londres, 1809 - Viena, 1895) dejó el Reino Unido en 1832, para establecerse en Viena, tras conseguir un contrato en virtud del cual debía construir dos barcos de vapor para la compañía Danube Steam Navigation Company (DDSG, por sus siglas en alemán), dirigida por el también británico John Andrews y que había comenzado a operar apenas un año antes con un único barco de vapor. Andrews, quien había puesto en marcha la empresa, poseía la única licencia de Austria para la navegación por el Danubio (hasta 1831, la había poseído junto con su compatriota Joseph Prichard) y

supervisó la construcción de aquel primer barco de vapor para la DDSG, y de otros que le sucedieron, en el astillero de la compañía en Viena (Hajnal, 1920; Vodrazka, 2003-2009; Krisper, 2004). Dicho primer barco fue construido por Prichard y diseñado por James Watt Jr., de la famosa empresa británica Boulton, Watt & Co. (con sede en Birmingham), junto con su empleado y posterior socio James Brown (establecido en Londres). Posiblemente a causa del abandono de Prichard del negocio, la construcción en Viena de los siguientes barcos para la DDSG (y su diseño, excepto en el caso de los dos primeros, diseñados por James Brown) corrió a cargo de Joseph J. Ruston, que era el hijo primogénito del propietario de un astillero londinense y había trabajado como aprendiz en Boulton, Watt & Co (Kurzel-Runtscheiner, 1931-1932: 97-98).

En 1840, Andrews obtuvo una licencia para la navegación por el río checo Elba y estableció un astillero en Praga. En este astillero, Joseph J. Ruston construyó en 1841 el primer barco de vapor checo, y su hermano pequeño, John Joseph Ruston (Londres, 1820 - Gmunden, Austria, 1873), trabajó como principal responsable desde 1845¹⁵. En 1847, cuando cuarenta y un barcos de vapor de la DDSG transportaban anualmente por el Danubio a más 850 000 pasajeros y casi 200 000 toneladas de carga, Andrews falleció. Un año después, sus actividades comerciales pasaron a manos de Joseph J. Ruston como único propietario, debido al fallecimiento de la viuda de

¹⁵ El segundo de los tres hermanos, James John (1815-1865), después de trabajar como aprendiz en Boulton, Watts & Co., se había marchado a Nápoles, y permaneció allí como director de los astilleros del Reino borbón de las Dos Sicilias hasta el derrocamiento del rey Francisco II en 1861 (Kurzel-Runtscheiner, 1931-1932: 100).

Andrews, Isabella Hepburn, recién casada con Ruston¹⁶. 1869, el año en el que Clark viaja a Viena y Praga para visitar a su tío Joseph Ruston, es un año importante para los negocios de Joseph J. Ruston, pues la denominada «Ruston & Company, Praga» se convierte —el día 1 de julio— en la sociedad anónima Prager Maschinenbau A. G.¹⁷ (Vodrazka, 2003-2009; Gieseler, 2009). Por tanto, todo parece indicar que el Ruston establecido en Viena al que Clark fue a visitar es Joseph J. Ruston (cuyo hermano mediano, James, se había establecido en Nápoles; véase la nota 15 del presente capítulo).

Queda por confirmar la naturaleza del vínculo entre ambos, pues los apellidos de Ruston, de sus esposas y de los padres de Clark no evidencian la supuesta relación tío-sobrino. Parece muy probable que esta falta de coincidencia se deba a que «Ruston» fuera, en lugar de un apellido, un *middle name* que el padre de Clark («James Clark») no soliera usar, un *middle name* como precisamente el del hermano de Clark Joseph Ruston Clark.

Según la nota biográfica publicada por Fastenrath, Clark se trasladó a Alemania a los 17 años de edad para estudiar Ingeniería Mecánica en la escuela politécnica de Dresde, o Königlich-Technische Bildungsanstalt Sachsen (actual universidad técnica de Dresde, o Technische Universität Dresden), y allí conoció a estudiantes españoles y aprendió castellano (Fastenrath, 1874: 220). Unos tres

¹⁶ Ruston posteriormente contrajo matrimonio con Barbara Victoria Belha. (La actriz Audrey Hepburn, bisnieta de ambos, tomó su apellido de Isabella Hepburn; Walker, 1998.)

¹⁷ En 1870, esta empresa fabricaría el motor de un barco de vapor construido por Ruston en el astillero de Viena, barco que en 1871 fue puesto en funcionamiento en el lago austriaco Traunsee, donde hoy día sigue navegando (Deayton, 1988: 84-85).

años después, en la primavera de 1864, abandonó sus estudios, que había comenzado, al parecer, influido por sus padres, y se trasladó a España, país en el que desarrollaría su deseada trayectoria literaria al tiempo que mejoraba su castellano (Fastenrath, 1874: 220). Fastenrath señala que, desde su llegada a España, se dedicó casi exclusivamente al estudio de nuestro idioma y escribió en periódicos y revistas. Su primer trabajo, según indica, se publicó en el semanario *La Ilustración Española y Americana* en enero de 1865 y era un artículo de costumbres titulado «Una Noche-buena en Alemania». Todos los intentos que he realizado de localizar este artículo han sido infructuosos¹⁸; sin embargo, el mismo mes en el que supuestamente se publicó, Clark realizó en Madrid la primera de las traducciones de su antología poética *Poesías líricas alemanas* (1873), según consta al pie del poema¹⁹ en dicha antología (Clark, 1873a/1879: 143). A mediados de 1865, informa Fastenrath, el traductor entró en la redacción de uno de los principales periódicos de Barcelona (Fastenrath, 1874: 221). El hispanista no cita el nombre del periódico, pero este fue con toda probabilidad *El Lloyd Español*, al que a comienzos de enero de 1866, según el propio diario²⁰, se incorporó un redactor con el nombre de «Diego Clark».²¹ Este redactor es, a mi juicio, Jaime Clark, quien,

¹⁸ *La Ilustración Española y Americana* comenzó a publicarse en 1869, por lo que el artículo de Clark no pudo aparecer en esta revista en 1865. Tampoco aparece en *El Museo Universal* (1857-1869), la revista que precedió a *La Ilustración Española y Americana*. En otras revistas similares de la época no ha sido localizado tampoco, si bien la revista madrileña *La Violeta* incluye en su número del 8 de enero de 1866 un artículo no firmado con alusiones a la Natividad alemana que se titula «Noche-buena en Roma» («Noche-buena en Roma», 1866: 3).

¹⁹ «Los tres gitanos», del húngaro Nicolás Lenau.

²⁰ Véase «Artículo prospecto» (1866: 2) en las «Referencias bibliográficas». Esta sección del diario, publicada el 6 de enero, anuncia cuáles serán las características y la configuración del periódico en el nuevo año.

²¹ Como se podrá constatar más adelante, la nota biográfica de Fastenrath contiene algunas imprecisiones en las fechas proporcionadas.

según parece, en los primeros años de su estancia en España tradujo su nombre de pila por «Diego»²², nombre que luego cambiaría por el de «Jaime». No obstante, en *El Lloyd Español*, Clark no ejerció tan solo de redactor, sino que también fue traductor, como se podrá constatar seguidamente.²³ Su labor traductora no comienza con sus *Poesías líricas alemanas* (1873), como se creía hasta ahora, sino que en 1866 publica en *El Lloyd Español* una novela que tradujo para su folletín. La novela, «muy interesante por sus condiciones literarias y por sus tendencias morales» («Advertencia», 1866: 2), se titulaba en su versión castellana *Leonor Raymond*. El original, no citado en el periódico, es *Stuart of Dunleath* (1851), de la escritora y feminista londinense Caroline Elizabeth Sarah Sheridan Norton. La traducción no parte de este texto, sino de la versión francesa a cargo de Old Nick²⁴ *Eleanor Raymond*, aunque el periódico siempre aluda a la versión de Clark como una traducción del inglés. Este hecho ha salido a la luz tras observar numerosas faltas de correspondencia entre el texto original y la traducción de Clark y contrastar esta con otras versiones europeas de la novela. La versión de Old Nick es, según su propio autor, no una traducción, sino una *réduction* (Old Nick, 1858: VI), y reduce la obra a menos del 20% de su longitud original. La versión de Clark sigue la de Old Nick, y su hallazgo añade una combinación lingüística al trabajo de Clark como traductor, que hasta ahora se circunscribía en la

²² Como es bien sabido, tanto «Jaime» como «Diego» son variantes en español del nombre propio hebreo «Ya'akov», del que se deriva el nombre inglés «James».

²³ Él es, por tanto, el redactor-traductor al que hacen referencia las siguientes palabras: «Correo extranjero [sic]. Diariamente daremos una breve reseña de todos los acontecimientos del exterior [sic] que hayamos recibido por los últimos correos, para lo cual contamos con un redactor traductor, versado en las lenguas principales de la culta Europa.» («Artículo prospecto», 1866: 2).

²⁴ «Old Nick» es uno de los seudónimos que utilizaba el escritor, crítico y traductor francés especializado en literatura inglesa Paul Émile Daurand Forgues (1813-1883).

literatura existente a las combinaciones alemán-español e inglés-español. La combinación francés-español quedaba incluso excluida de la siguiente enumeración de combinaciones lingüísticas realizada por Fastenrath (1874: 220): «mi amigo [Clark], á quien no sé si debo llamar poeta inglés-español ó italiano-español ó aleman-español [sic]». ²⁵ La obra traducida se publicó en la Biblioteca Económica de *El Lloyd Español* por entregas (a la venta en la imprenta del periódico) a dos reales y medio (62,5 céntimos de peseta ²⁶) («Sección de anuncios», 1866: 4).

El 14 de septiembre de 1866, la sección editorial de *El Lloyd Español* anuncia el abandono del diario por parte de Clark mediante la siguiente nota: «El Sr. D. Diego Clark, redactor-traductor de nuestro diario desde principio del año corriente, deja el cargo que tan á [sic] satisfaccion [sic] de todos ha desempeñado, por motivos puramente de interés personal» («Sección editorial», 1866: 1).

En mayo de 1867, Clark realiza en Barcelona la segunda de las traducciones de sus *Poesías líricas alemanas* (1873), según de nuevo el pie del poema ²⁷ dentro de la antología (Clark, 1873a/1879: 161). Fastenrath (1874: 221) señala que el traductor regresó a Madrid ese mismo año.

Hacia varios que crecía en España el descontento contra el régimen monárquico de Isabel II, y la situación estalló en septiembre de 1868 con la Gloriosa, un levantamiento revolucionario que, tras el

²⁵ La posibilidad de que la traducción se realizara del italiano o del alemán ha sido descartada tras no localizar ninguna traducción de la novela a estas lenguas con las características de la de Clark.

²⁶ Según R. O. de 23 de marzo de 1869, consultada en Pro Ruiz (2007: 573).

²⁷ «El secreto», del alemán Juan Jorge Fischer.

destronamiento de Isabel II, dio término a casi dos siglos de reinado de los Borbones en el país, y que desembocaría en la proclamación de la Primera República en febrero de 1873. A finales de 1868, poco después de este levantamiento, Clark publicó, ya con el nombre de «Jaime Clark»²⁸, *El guía del buen ciudadano: colección de artículos políticos escritos para enseñanza del pueblo*, un libro dedicado a los españoles en el que el autor ponía de manifiesto sus sentimientos antiborbónicos. La dedicatoria que lo abre reza: «AL NOBLE PUEBLO ESPAÑOL, que el día [sic] 29 de Setiembre [sic] de 1868 se levantó unánime y borró del limpio escudo de Castilla las borbónicas lises que há tantos años lo empañaban, dedico esta obra [...]» (Clark, 1868: 5). En cuanto a los dieciséis artículos políticos que lo componen, su objetivo es claro, como queda patente en el prólogo del libro (Clark, 1868: 7): «instruirle, educarle y conducirlo [al pueblo español] por la senda de la libertad [...] á la prosperidad», en un momento clave de su historia que no debe desaprovechar (Clark, 1868: 7-8):

Con el día [sic] 29 de Setiembre [sic] de 1868 comenzó para el pueblo español una nueva era: bajo el peso de la indignacion [sic] pública y de su propia ignominia se hizo astillas el trono del último monarca de la casa de Borbon [sic] [...] Ninguna ocasion [sic] como esta ha tenido el pueblo español [...] para [...] reconquistar y afianzar sobre segura base los derechos y privilegios que una dinastía despótica supo arrebatarle. No la desaproveche [...].

Los artículos defienden derechos como el sufragio universal y la libertad de prensa, reunión, culto y enseñanza, que serían reconocidos en la Constitución monárquica de 1869; pero van más allá, al apoyar la república como forma de gobierno más de cuatro años antes de la

²⁸ Este es el nombre con el que firma sus demás publicaciones.

instauración de la Primera República. El libro se vendió a cuatro reales (una peseta²⁹) en las principales librerías («Anuncios», 1869: 4).

Campillo (2005b: 30) indica que no se conocen datos de las actividades de Clark desde 1869 hasta 1872 y que posiblemente durante este periodo fraguara amistad con personalidades de los mundos de la política y la literatura, a las que habría conocido probablemente en círculos académicos de Madrid. Entre estas personalidades se encontraría el diplomático, político de ideas liberales moderadas y escritor cordobés Juan Valera, quien redactó poco después el prólogo de sus traducciones shakespearianas.

Así mismo, Campillo mantiene que también es probable que en esta época apareciera una reseña de Clark sobre un viaje que había realizado a Alsacia y Lorena, citada por Francisco Pérez Echevarría (véase la nota 12 del presente capítulo). Sin embargo, la investigadora (2005b: 30) no encuentra en la prensa contemporánea rastro alguno de dicha reseña.

Como se podrá constatar a continuación, la presente tesis doctoral contribuye a cubrir estas lagunas con datos extraídos de, entre otras fuentes, la nota biográfica de Fastenrath y la reseña de Clark, que he localizado. Como se ha expuesto en páginas anteriores, Fastenrath hace alusión a un viaje del traductor en 1869 a Viena. Según el hispanista (Fastenrath, 1874: 221), el trayecto de ida duró seis meses, en los cuales Clark recorrió Andalucía y gran parte de Italia, para a continuación permanecer seis o siete meses en Viena y Praga. Tras su estancia en el Imperio austrohúngaro, pasó algún tiempo en Nápoles,

²⁹ Según R. O. de 23 de marzo de 1869, consultada en Pro Ruiz (2007: 573).

después del cual, en 1870, se trasladó a Irlanda, donde permaneció seis meses (Fastenrath, 1874: 221). Es a continuación, en lo que resta de 1870, cuando se produce el viaje a Alsacia y Lorena que el napolitano reseña, si bien Fastenrath sitúa erróneamente este viaje en 1871, año en el que, como el mismo Fastenrath relata, Clark ya estaba de vuelta en España, «al llegar á Madrid el mismo día en que falleció el general Prim [el 30 de diciembre de 1870], dos [sic: tres] ántes de la entrada de D. Amadeo I [el 2 de enero de 1871; Amadeo de Saboya llegó a España (Cartagena) el 30 de diciembre de 1870, pero no fue hasta el 2 de enero de 1871 cuando entró en Madrid] [...]» (Fastenrath, 1874: 221).

La reseña de Clark comprende el trayecto que el traductor, en su regreso a España, hizo «De Lóndres á Madrid pasando por Luxemburgo, Saarbrucken [sic], Metz, Weissemburgo [sic], Estrasburgo y Lyon» (así reza el título de la publicación). Apareció a principios de 1871 en la *Revista de España*, dividida en dos partes de las que una se publicó en febrero y la otra, en marzo. En su última página, confirma la llegada de Clark a Madrid antes del comienzo de dicho año: «llegué á Madrid á tiempo de presenciar dos acontecimientos notables: el entierro del General Prim [este tuvo lugar el 1 de enero de 1871] y la entrada del rey Amadeo [un día después, como se acaba de recordar]» (Clark, 1871c: 25). En cuanto al contenido general de la reseña, el napolitano describe los escenarios, las personas y los paisajes con los que se encuentra en una Europa marcada por la Guerra Franco-Prusiana, que había comenzado en julio de 1870 y terminaría en mayo de 1871. Entre estos escenarios, personas y paisajes, se encuentran los observados en Alsacia y Lorena, sobre las que

comenta, al dejarlas atrás: «Allí todo era desolacion [sic], discordia y desconsuelo» (Clark, 1871c: 12).

El viaje de Clark por los escenarios de la guerra queda asimismo reflejado en un artículo desconocido hasta la fecha que apareció también en febrero de 1871 en la revista quincenal *La Ilustración de Madrid*, cuyo director literario era Gustavo Adolfo Bécquer. Este artículo (Clark, 1871b), titulado «Un episodio del bombardeo de Strasburgo [sic]», narra las desgracias vividas por una familia de Estrasburgo a raíz del bombardeo de la ciudad, además de describir el estado ruinoso de esta tras el bombardeo.

El 30 de abril de 1871, Clark publica, en la misma revista, «Sueños y realidades»³⁰, una composición poética de creación propia que evoca la figura y la obra de Cervantes con motivo del 255.º aniversario de su muerte. El hallazgo de esta composición poética saca a la luz por primera vez un poema original del traductor, complementando la nota biográfica de Fastenrath, en la que el hispanista afirma que Clark escribió poesía para publicar (Fastenrath, 1874: 221).

A finales de 1871 y principios de 1872, el napolitano colabora con la también revista quincenal *La América: crónica hispano-americana*, donde publica poemas alemanes de diversos autores³¹ que en 1873 aparecerían, con ligeras modificaciones, en su antología *Poesías líricas alemanas*, como otros ya mencionados (véanse las notas 19 y 27 del presente capítulo). Resulta curioso que Francisco Pi y Margall, hermano del editor de *Poesías líricas alemanas*, y Juan Valera, autor del

³⁰ Véase Clark (1871d) en las «Referencias bibliográficas».

³¹ Dichos poemas son: «Cantares», de Enrique Heine (véase en las «Referencias bibliográficas» Clark, 1871e); «Lejos de ella», de Roberto Prutz (Clark, 1871f); «Mi patria», de María Foerster (Clark, 1871f); y «La guirnalda», de Ludwig Uhland (Clark, 1872a).

prólogo de las traducciones de Shakespeare de Clark, coincidieran con Clark como colaboradores de *La América* en 1871-1872. Esta revista pudo suponer para Clark el primer contacto con Joaquín Pi y Margall y Juan Valera, aunque no necesariamente ha de ser así, ya que: el primero, militante en el Partido Republicano Federal, como su hermano el presidente de la Primera República Francisco Pi y Margall, pudo conocer a Clark a través de la colección de artículos políticos de este último (colección que defendía, como se ha puesto de relieve, la instauración de una república en España, y que fue reseñada en periódicos liberales del país como *El Imparcial* y *La Iberia*); y Valera, a través del Ateneo de Madrid, institución en la que Clark ingresó en 1871 (en las páginas siguientes aporto más datos a este respecto) y de la que Valera era un socio destacado.

Por otro lado, conviene mencionar en este momento que la mayoría de los poemas de *Poesías líricas alemanas* fueron traducidos en Madrid en diciembre de 1871, según consta al pie de los poemas en la antología (Clark, 1873a/1879), y que el prólogo de esta colección está firmado también en Madrid el 20 de enero de 1872 (Clark, 1873a/1879: VII).

Completa los datos sobre las actividades de Clark en 1872 una composición poética original del traductor que aporta información adicional sobre su presencia en círculos intelectuales madrileños. Esta composición nos remonta de nuevo al año 1869, cuando varios literatos y artistas que concurrían con asiduidad al Café de Levante de la Puerta del Sol constituyeron en Madrid una tertulia literaria de carácter íntimo que dieron en llamar «Sociedad del Gato». En julio de 1870, después de haber cambiado el nombre de la tertulia por el de «Academia del Gato», los «académicos» se propusieron publicar un

conjunto de romances con el fin de luchar contra los mediocres e inmorales romances vulgares evocando, en composiciones de alta calidad poética y cuidada tipografía, hechos históricos o tradiciones de España que despertaran en el pueblo ideas de grandeza y de justicia (Boccherini *et al.*, 1873a; Lustonó, 1903a: 163). Los romances comenzaron a publicarse en septiembre de 1870, unos meses antes del regreso de Clark al país tras su viaje a Viena por motivos familiares. Cada uno versaba sobre un tema, objeto de la ilustración que lo precedía, y costaba, en pliego suelto, el reducido precio de dos cuartos (algo menos de seis céntimos de peseta³²). Todos los autores ocultaron sus nombres firmando bien con sus iniciales o bien con las de sus seudónimos, lo que Lustonó (1903b: 175) considera una muestra de su modestia. La autoría de cada una de las composiciones es, sin embargo, conocida, y el romance número 29 de los cincuenta que finalmente se publicaron fue compuesto por Clark, quien, pese a lo restringido de la tertulia, se contó entre los académicos. Dicho romance, titulado «Jaque al rey», apareció en pliego suelto en 1872 (Clark, 1872b) y en las dos ediciones del volumen colectivo *Romancero español: colección de romances históricos y tradicionales*, que recogían respectivamente todas las composiciones y solo la mitad de ellas, en 1873³³. Lleva las iniciales «C. S.»³⁴ y versa sobre la salvación de

³² Según R. O. de 23 de marzo de 1869, consultada en Pro Ruiz (2007: 573).

³³ En el prólogo de la segunda edición, que, a diferencia del de la primera, no está firmado por los autores de los romances, se hace referencia a la posibilidad de que la colección no tuviera éxito (V. P. y T., 1873: 13-14), y lo cierto es que así fue. El proyecto resultó económicamente un fiasco, ya que los romances no se vendieron (Llanos, 1883: 6; Lustonó, 1903a: 166), y posiblemente desembocó en la desaparición de la tertulia.

³⁴ Probablemente se trata de las iniciales de los apellidos de su padre y de su madre. Clark no pudo utilizar sus iniciales por coincidir estas con las de José Gutiérrez Cabiedes («J. C.»), autor de los romances 1, 6, 9, 12, 16, 20 y 27 (anteriores al de Clark), además de los 38 y 41 (posteriores). Tampoco pudo usar

Yusuf III de Granada —quien había sido destronado y posteriormente mandado ejecutar por su hermano Muhammad VII— gracias a una partida de ajedrez hábilmente prolongada por él que le permitió, además, recuperar su cetro.

El romance no solo saca a la luz una segunda composición poética de Clark (tras «Sueños y realidades»), corroborando que, como Fastenrath había señalado, el traductor escribió poesía para publicar, sino que, además, confirma la sospecha de Campillo (2005b: 30) de que el napolitano formó parte de círculos académicos de la capital de España. Con respecto al Ateneo de Madrid, y para cerrar la exposición sobre las actividades de Clark entre 1869 y 1872, este aparece en la lista de socios de dicha institución publicada en 1891. Según esta lista (Ateneo de Madrid, 1891: 39 y 115), fue «socio de número» de la institución³⁵, en la que ingresó, como he mencionado, en 1871, según refleja su número de socio. La lista también revela que residía en la calle Jovellanos, n.º 5, de Madrid (Ateneo de Madrid, 1891: 39), a apenas unos 500 metros del Ateneo y 600 m del Café de Levante de la Puerta del Sol.

En 1873 aparecen, además del romancero, las *Poesías líricas alemanas de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen, Hartmann y otros autores vertidas en castellano por Jaime Clark*; así mismo, comienzan a publicarse las *Obras de Shakspeare* [sic] [en] versión castellana de Jaime Clark. Ambos conjuntos de traducciones constituyen las obras más

las iniciales de su nombre de pila y los apellidos de sus padres por coincidir estas con las de José Castillo y Soriano («J. C. y S.»), autor de los romances 7 y 14 (anteriores al de Clark), además de los 34, 42 y 48 (posteriores), así como del 18, que firmó con las iniciales de un seudónimo («P. M.»).

³⁵ Otros tipos de socios son los «de mérito» y los «honorarios».

conocidas del traductor, las únicas recordadas a día de hoy, con la excepción de *El guía del buen ciudadano*, que ha sido citado en diversas ocasiones por Campillo (2004, 2005a y 2005b) en relación con las mencionadas traducciones.

El romancero se publicó a finales del año, puesto que es anunciado en los diarios *La Correspondencia de España* y *El Imparcial* entre el 22 y el 28 de octubre de 1873³⁶, y reseñado en la *Revista de España* en enero-febrero de 1874³⁷. Las traducciones de poesías alemanas lo precedieron, ya que son anunciadas en *La Correspondencia de España* y el semanario *El Mundo Cómico* el 15 y el 18 de mayo de 1873³⁸, respectivamente, y reseñadas en *La Ilustración Española y Americana* el 1 de julio de 1873³⁹. En cuanto a las traducciones de Shakespeare, publicadas —a diferencia de las anteriores— sin fecha, el primero de los cinco volúmenes que las compusieron salió a la luz a finales de 1873, dado que dicho tomo es reseñado en *La Ilustración Española y Americana* el 24 de octubre de ese año⁴⁰. Por consiguiente, de estos dos conjuntos de traducciones, abordaré en primer lugar las poesías alemanas, cuyas características más significativas esbozaré

³⁶ El anuncio se realiza a través de una pequeña nota que aparece en *La Correspondencia de España* los días 22 y 25 de octubre y en *El Imparcial* los días 24 y 28 del mismo mes (véase «Romancero español», 1873a, 1873b, 1873c y 1873d, en las «Referencias bibliográficas»).

³⁷ Véase «Romancero español», 1874, en las «Referencias bibliográficas». Curiosamente, el número de la revista en el que aparece la reseña se imprimió en el mismo establecimiento que el romancero (Imprenta de J. Noguera, a cargo de M. Martínez). Por otro lado, ese número incluye, además de la reseña, una cita al romancero en la que se hace referencia a sus dos ediciones (Cortázar, 1874: 437), dentro de la síntesis bibliográfica correspondiente a 1873 de la *Revista de España*.

³⁸ Véanse «Segunda edición» (1873a: 2) y «Mundo artístico y literario» (1873) en las «Referencias bibliográficas».

³⁹ Véase Huelin (1873a) en las «Referencias bibliográficas».

⁴⁰ Véase Huelin (1873b) en las «Referencias bibliográficas».

antes de centrarme en el trabajo de más trascendencia de Clark, sus *Obras de Shakespeare*.

La antología *Poesías líricas alemanas* se publicó como tomo VI de la afamada Biblioteca Universal de Joaquín Pi y Margall⁴¹. El volumen, que se vendió al precio de dos reales (50 céntimos de peseta⁴²) («Mundo artístico y literario», 1873: 8), contiene, además de una selección de poemas alemanes de 19 autores distintos, una nota biográfica sobre cada uno de estos autores, y vino a llenar un vacío en la literatura española, lo que, unido a la calidad «estimable» de las traducciones (Pardo Bazán, 1886: 488), ha valido a Clark el reconocimiento de los críticos y literatos de España, y del público español en general⁴³, desde su publicación hasta, al menos, nuestros días.

No obstante, son los cinco tomos que componen *Obras de Shakespeare* lo que más realza la figura de Clark. Estos empezaron a aparecer a finales de 1873, tal como se ha mencionado, pero existe cierta confusión en torno a los años en los que se publicaron⁴⁴. Esta

⁴¹ Campillo ha atribuido erróneamente esta colección al editor Luis Navarro, al señalar que este publicó tanto las traducciones shakespearianas de Clark como las alemanas (2005a: 56-57; 2009: 16, n. 27).

⁴² Según R. O. de 23 de marzo de 1869, consultada en Pro Ruiz (2007: 573).

⁴³ La antología se reeditó y reimprimió en diversas ocasiones hasta el primer tercio del siglo XX, y todavía hoy se recurre a sus poemas, aunque en ocasiones sin citar al traductor (véanse, por ejemplo, «Los tres gitanos» —de Nicolás Lenau— y «El velo blanco» —de Mauricio Hartmann— en el sitio web <<http://www.escolar.com>> [última consulta: 23 de marzo de 2010]).

⁴⁴ Eduardo Juliá (1918: 256-257), Ricardo Ruppert y Ujaravi (1920: 104) y Ángeles Serrano Ripoll (1984: 32) los sitúan de forma aproximada en 1870-1876. Alfonso Par afirma que se publicaron entre 1873 y 1874, pero no menciona en qué se basa para realizar dicha afirmación, sino que se limita a expresar lo siguiente: «Tampoco la parca consintió a Jaime Clark traducir más que diez obras, publicadas sin fecha entre 1873 y 1874» (1935b: 22). Campillo (2005a: 50; 2005b: 30; 2009: 13, n. 14) consigue demostrar, a través de la reseña antes mencionada de *La Ilustración Española y Americana* (véase Huelin, 1873b, en las «Referencias bibliográficas»), que el primer tomo apareció a finales de 1873, y sitúa

tesis doctoral pone fin, con datos precisos, a la diversidad de fechas aportadas hasta el momento por los diferentes estudiosos que han abordado el tema datando por primera vez no solo el primero de los tomos, sino también los cuatro restantes.

Campillo (2005b: 30) señala que la contracubierta del tomo I de *Obras de Shakespeare* revela que, al publicarse este volumen, el siguiente estaba ya en prensa. El primer tomo apareció entre el 17 de agosto de 1873, cuando *La Correspondencia de España* anuncia su próxima publicación («Segunda edición», 1873b: 2), y el 13 de septiembre del mismo año, cuando dicho diario («Segunda edición», 1873c: 2) y el periódico *La Época* («Noticias generales», 1873: 4) informan de que se acaba de publicar (otros diarios divulgan la noticia en los días siguientes). El segundo tomo se imprimió en el mes de octubre, al ser comunicada su reciente publicación en el diario *La Discusión* el 30 de octubre («Noticias varias», 1873: 3) y en otros diarios un día después.

El tomo tercero aparece en el nuevo año, a principios de febrero, según el anuncio publicado el día 8 de ese mes por Medina y Navarro, la casa editorial de la colección, en *La Ilustración Española y Americana* («Casa editorial de Medina y Navarro», 1874: 79). El cuarto tomo le sucedió un mes después aproximadamente, en vista de la nota y la

el resto entre dicho año y el posterior, aunque basándose en datos insuficientes y una conclusión precipitada. Los datos son, por un lado, el hecho de que, cuando se publicó el primer tomo, el segundo estuviera en prensa, tal como indica la casa editorial en la contracubierta del primer tomo (Medina y Navarro, 1873), y, por otro, la afirmación de Henry Thomas (1949: 16) de que las traducciones shakespearianas de Clark aparecieron antes de la muerte de su autor. Con respecto a la conclusión, es decir, que a finales de 1874 ya se habían publicado los cinco tomos, cabe hacerse la siguiente pregunta: si Clark falleció a mediados de 1875, tal como mantiene Campillo a raíz de la publicación del obituario de Echevarría el día 30 de junio de ese año (véase la nota 12 del presente capítulo), ¿por qué hemos de suponer que los últimos volúmenes de sus traducciones se publicaron en 1874 y no, por ejemplo, a principios de 1875?

reseña publicadas a mediados de marzo en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* («Segunda sección: diario de noticias generales», 1874: 4) y la *Revista Europea*⁴⁵ («Boletín bibliográfico», 1874a: 96), respectivamente. Por último, el quinto tomo apareció también alrededor de treinta días después del anterior, tal como informan el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* («Libros y publicaciones», 1874: 4) y la *Revista Europea* («Boletín bibliográfico», 1874b: 256).

En resumen, a partir del mes de septiembre de 1873⁴⁶, se sucedieron los cinco tomos con un intervalo de un mes entre uno y otro, exceptuando el intervalo de cuatro meses que separa a los tomos II y III. Las diez traducciones que componen la colección aparecieron, por tanto, en el periodo comprendido entre la proclamación de la Primera República (el 11 de febrero de 1873) y el inicio de la Restauración borbónica (el 29 de diciembre de 1874), un periodo en el que, después de décadas de tiranía, los españoles habían comenzado a gozar de derechos que hasta entonces les habían sido negados y que Clark había defendido fervientemente alrededor de un lustro atrás en su primer libro publicado en España; pero un periodo también que estuvo marcado por una fuerte inestabilidad política y social⁴⁷ que provocaría un nuevo retroceso, con la subida al poder de Alfonso XII. Dichas traducciones son: *Otelo* y *Mucho ruido para nada* (tomo I), *Romeo y Julieta* y *Como gustéis* (II), *El mercader de Venecia* y *Medida por medida* (III), *La tempestad* y *La noche de Reyes* (IV) y, por último,

⁴⁵ Una publicación de Medina y Navarro estrenada ese mismo mes.

⁴⁶ Descarto la aparición del primer tomo en el mes de agosto por la relativa lejanía de los últimos días de este mes con el 13 de septiembre de 1873, cuando aparece en los diarios la noticia de su publicación.

⁴⁷ Tres conflictos civiles (la tercera guerra carlista, el cantonalismo y la guerra de Cuba) asediaron simultáneamente al pueblo español durante la Primera República y la república interina que le sucedió.

Hamlet y *Las alegres comadres de Windsor* (v). Como ya se ha señalado, están dedicadas a Joseph Ruston y van precedidas del prólogo de Juan Valera⁴⁸, de una introducción del traductor⁴⁹ y de un ensayo también de este que lleva por título «Noticias relativas á la vida y obras de Shakspeare»⁵⁰, todo ello publicado dentro del tomo I. Cada volumen se vendió al precio de 10 reales (2 pesetas y cincuenta céntimos) en Madrid y 12 reales (3 pesetas) en provincias⁵¹, a través de la propia editorial, a la que debían dirigirse los pedidos («Noticias generales», 1873: 4; «Sección de noticias», 1873: 3; «Casa editorial de Medina y Navarro», 1874: 79; «Libros y publicaciones», 1874: 4; «Sección de anuncios», 1880: 8).

La colección nunca se ha reeditado, salvo obras sueltas. Las tragedias *Otelo*, *Romeo y Julieta* y *Hamlet* y las comedias *Como gustéis*, *El mercader de Venecia*, *La tempestad* y *La noche de Reyes* vienen reeditándose en España y México con prólogo de Antonio Pagés Larraya, las primeras, y de Ezequiel Martínez Estrada, las segundas, desde mediados del siglo XX, en la editorial barcelonesa Éxito (actual Océano) y/o la mexicana Cumbre, ambas pertenecientes durante un tiempo al grupo estadounidense Grolier. Además, *La noche de Reyes* ha sido seleccionada como una de las mejores traducciones de Shakespeare al español por Ángel Luis Pujante, quien la ha incluido en el volumen con el teatro completo del Bardo en castellano que ha editado para Galaxia Gutenberg (véase 3.12).

⁴⁸ Véase Valera (1873) en las «Referencias bibliográficas».

⁴⁹ Véase Clark (1873b) en las «Referencias bibliográficas».

⁵⁰ Véase Clark (1873c) en las «Referencias bibliográficas».

⁵¹ Equivalencias entre reales y pesetas basadas en la R. O. de 23 de marzo de 1869, consultada en Pro Ruiz (2007: 573).

No se conoce ninguna publicación posterior de Clark; de hecho, el siguiente dato novedoso que he encontrado sobre el traductor en la prensa de la época es la noticia de su fallecimiento en Viena en abril de 1875 («Sección de noticias», 1875: 3), que me ha permitido determinar el mes y lugar exactos de su muerte. No obstante, es preciso mencionar que Pérez Echevarría (1875: 422) alude a dos comedias originales inéditas del traductor, la segunda de las cuales supuestamente no terminó. Campillo (2005a: 52-53; 2005b: 30-31; 2009: 16, n. 27) se basa en la posible existencia de estas comedias para defender que Clark abandonó su colección de traducciones de Shakespeare en 1874 debido a sus intereses como dramaturgo. A mi juicio, el hecho de que el napolitano hubiera escrito una comedia y comenzado otra antes de morir no debe hacernos pensar que había «quedado satisfecho con las traducciones que había realizado de Shakespeare, y que no tenía intención de traducir más piezas del dramaturgo inglés, sino [de] dedicarse él mismo a componer sus propias obras» (Campillo, 2005a: 53). La misma Campillo (2005a: 52 y 57; 2005b: 30-31; 2009: 16, n. 27) maneja indicios de que la colección se vio interrumpida a causa del fallecimiento del traductor. Estos son: por un lado, la afirmación de Medina y Navarro, en la contracubierta del primer tomo de *Obras de Shakespeare*, de que, tras las obras ya publicadas y las que estaban en prensa (el tomo II), se ofrecerían al público todas las demás obras de Shakespeare (Medina y Navarro, 1873); y, por otro, el hecho de que Alfonso Par (1935b: 22) y Henry Thomas (1949: 16) sugirieran posteriormente que Clark perseguía traducir todas las obras del Bardo, pero que su temprana muerte a los treinta y un años abortó el proyecto. Respecto a este último punto, Campillo (2005a: 53; 2005b: 31) argumenta que Par y

Thomas probablemente desconocían la faceta de dramaturgo de Clark, lo que les habría llevado a errar. En mi opinión, existen pocas posibilidades de que Par y Thomas estuvieran equivocados, dados los indicios manejados por Campillo y, especialmente, los siguientes hechos:

- 1) Si las traducciones alemanas de Clark habían tenido buena acogida, la crítica y otros literatos recibieron sus traducciones de Shakespeare con auténtico entusiasmo y con una profunda admiración hacia el traductor⁵². A mi entender, tomando en consideración solo este aspecto, difícilmente podía compensar a Clark interrumpir sus traducciones del Bardo para experimentar como dramaturgo.
- 2) Juan Fastenrath afirma en julio de 1874 respecto a Clark que «su obra principal [su «admirable versión castellana» de las obras de Shakespeare] [...] para él no es un trabajo cualquiera, sino un verdadero culto» (Fastenrath, 1874: 220, n. 1). A la luz de esta afirmación, también resulta difícil creer que a Clark pudiera interesarle interrumpir la colección en aras de cultivar una faceta, la de dramaturgo, que apenas había ejercitado hasta el momento; sobre todo es así si se tiene en cuenta el espíritu de servicio al pueblo español que muestra el traductor a lo largo de su trayectoria literaria, que queda reflejado especialmente en su colección de artículos políticos *El guía del buen ciudadano* (1868) y su participación en la colección de romances históricos y tradicionales de la Academia del Gato (1872). Clark era consciente de la necesidad de ofrecer a los españoles todas las

⁵² Para más información sobre la recepción de las traducciones de Shakespeare de Clark, consúltense el apartado 4.2.1.3 del capítulo 4 o Serón Ordóñez (2011).

obras de Shakespeare en castellano vertidas directamente del inglés, como se desprende de su introducción a la colección (Clark, 1873b: XXIX).

- 3) Medina y Navarro, al publicarse cada uno de los tomos que vieron la luz, indican, bien en las contracubiertas de estos (e incluso de tomos de otras de sus colecciones, como el de la *Política* de Aristóteles —traducción de Patricio de Azcárate— de la Biblioteca Filosófica), o bien en anuncios o reseñas publicados en *La Ilustración Española y Americana* o en su *Revista Europea*, tanto su intención de publicar todas las obras de Shakespeare como cuáles serán las siguientes obras publicadas, lo que llega a revelar el contenido de los tomos VI (*Julio César* y *Los dos hidalgos de Verona*) y VII (*El rey Lear* y *El sueño de una noche de verano*), que finalmente no se publicaron («Casa editorial de Medina y Navarro», 1874: 79; «Boletín bibliográfico», 1874b: 256).
- 4) El literato peruano Pedro Paz-Soldán y Unánue, coetáneo de Clark, escribe lo siguiente en una carta dirigida a Marcelino Menéndez Pelayo: «¿Qué suerte corrió la traducción en verso que se hacia [sic] en Madrid ahora pocos años por Don Jaime Clark, y de la que tengo hasta cinco tomitos? Se me dijo que habia [sic] cesado la publicacion [sic] por muerte del traductor» (Paz-Soldán y Unánue, 1883/1999).

A estos hechos se suma la evidencia de que Clark podía cultivar su faceta como dramaturgo al mismo tiempo que proseguía con sus traducciones de Shakespeare, pues las dos actividades no son necesariamente incompatibles.

3.3. *Cuento de amor* (1899), de Jacinto Benavente

En la última década del siglo XIX, Jacinto Benavente (Madrid, 1866 - Madrid, 1954) inició su andadura teatral tras abandonar sus estudios de Derecho y viajar por Francia, Alemania, Italia, el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda y Rusia (Lázaro, 1930: 10; Guardiola, 1954: 17). Se dio a conocer como dramaturgo con la puesta en escena de la comedia *El nido ajeno* (1894), y su primer éxito llegó al representarse en 1896 la también comedia *Gente conocida* (Sánchez Estevan, 1954: 40-50).

Pocos años después, creó *Cuento de amor*, una refundición de *Twelfth Night* en prosa que se llevó a la escena, como las comedias originales mencionadas, en el Teatro de la Comedia de Madrid. Estuvo en cartel ocho noches de marzo de 1899 comprendidas entre los días 11 y 20 de dicho mes, tal como recoge Par (1940: 62) en su libro *Representaciones shakespearianas en España*, en el que señala (1940: 63) con respecto a la relación entre la obra benaventina y el original shakespeariano:

Desde luego, el subtítulo [«comedia fantástica»] es sobrado significativo; el *Cuento de amor* no es traducción de *Twelfth Night*, ni tampoco le cuadraría la calificación de arreglo. Benavente extrajo de la comedia inglesa la parte más saliente del argumento, la que desarrolló y glosó a su manera, coincidente algunas veces, muy discrepante las más, de la shakespeariana.

El resultado, afirma Par (1940: 63-64), es un contraste patente de espíritu entre las dos obras, acorde con las divergencias entre la CO y la CM:

Shakespeare desenvuelve la suya en un ambiente grácil y plácido, rodeando los amores que constituyen el tema principal con episodios burlescos y aun bufos; Benavente suprime casi todos éstos, y da a la trama amorosa un tinte seriamente sentimental, que llega a adquirir vislumbres trágicas [...]. Esta seriedad, que desentonaría con la comedia inglesa, corresponde a la fraseología de la castellana. Se nota aún más la diferencia

[...] en los parlamentos añadidos [...]; el discreto psicológico de Benavente implica en sus personajes hábito de reflexión introspectiva, carácter cerebral, muy alejado de la espontaneidad y frescura de sus homólogos shakespearianos.

El texto fue publicado tras su representación en los números 5 a 7 de la *Revista Nueva*, entre el 25 de marzo y el 15 de abril del mismo año, y reeditado en 1904/1913 dentro del tercer tomo de las obras completas de Benavente⁵³, en 1922 en la colección periódica de obras literarias Los Contemporáneos⁵⁴, y en 1928 en la colección semanal de obras teatrales La Farsa⁵⁵. Ha vuelto a ser representado al menos en dos ocasiones, en 1911 y 1928. La primera de estas puestas en escena corrió a cargo de la agrupación de intelectuales Teatro de Arte —de la que formaba parte Benavente, entre otros escritores como Ramón Gómez de la Serna— y tuvo lugar en el madrileño teatro del Conservatorio (Gacetillas, 1910: 5; Zeda, 1911: 2). Según Gómez de la Serna, fue un fracaso económico debido a la falta de público: «Tuvimos ‘minoría selecta’; pero no público», afirmó (J. G. O., 1929: 5); y ello a pesar de que contaran con las instalaciones gratuitamente (Gacetillas, 1910: 5; J. G. O., 1929: 5). La producción del Teatro de la Comedia había recibido, sin embargo, críticas por lo general positivas, a las que me referiré seguidamente, y la puesta en escena de 1928, por la compañía María Palou-Felipe Sassone y con el teatro Eslava de

⁵³ Benavente, J. (1904). *Cuento de amor; Operación quirúrgica; Despedida cruel; La gata de Angora; Viaje de instrucción; Por la berida* (Obras Completas de Jacinto Benavente, 3: Teatro). Madrid: Imprenta de Fortanet. Reeditado en 1913 por la Librería de los Sucesores de Hernando (Madrid).

⁵⁴ Shakespeare, W. (1922). *Cuento de amor: comedia fantástica, en tres actos y un prólogo* (J. Benavente, trad.) (Los Contemporáneos, 684). Madrid: Imprenta Alrededor del Mundo.

⁵⁵ Shakespeare, W. / Viu, F. de. (1928). *Cuento de amor: comedia fantástica en tres actos y un prólogo* (J. Benavente, trad.) / *Sonata: estampa escénica en un acto* (La Farsa, 55). Madrid: Rivadeneira.

Madrid como escenario, también fue bien acogida y se prolongó durante un mes con funciones diarias (Notas teatrales, 1928: 4; Informaciones y noticias teatrales en Madrid, 1928: 31), frente a las mensuales del espectáculo de Teatro de Arte.

Respecto a las críticas que recibió *Cuento de amor* a su estreno en 1899, tanto el trabajo de refundición de Benavente como el de interpretación de la actriz principal, sobre todo, pero también de otros actores, fueron elogiados en medios como *La Época* (Los teatros, 1899: 1) y *La Ilustración Artística* (Pardo Bazán, 1899: 218); no obstante, en *La Ilustración Española y Americana* se calificó a la refundición de «infructuoso arreglo» en el que se echa en falta «lo esencial del teatro», de «comedia *sin comedia*» que ni con el amparo del nombre de Shakespeare llega a convencer al público (Bustillo, 1899: 271). Esta divergencia crítica probablemente no es sino un reflejo de la disparidad de opiniones con la que el público abandonaba la sala tras ver una función; disparidad de la que Emilia Pardo Bazán fue testigo y que describió en el artículo antes citado de *La Ilustración Artística*, en el que expresaba también cómo ella, muy pendiente del diálogo, de los actores y de cualquier detalle, saboreó encantada la obra. Para Pardo Bazán (1899: 218), la razón de la discrepancia entre su opinión sobre el espectáculo y la de otros espectadores (mayoría) que salían «ó descontentos ó como aquel á quien le dan incomprensible broma y no sabe si reirse [sic] o amostazarse», esto es, la razón de que Shakespeare «‘no entra[r]a’ en Madrid», podía radicar en la falta de preparación, de antecedentes, del público:

No pueden recibirla porque no saben abrirse [...] En obras del género de *Cuento de amor* tiene el espectador que colaborar, tiene que prestarse, no solo por medio de la buena voluntad y la complacencia, que siempre se le supone al que adquiere una localidad y la ocupa, sino con el auxilio de algo

que no se compra en la taquilla; un depósito de sensibilidad y una suma de ideal artístico, imposible de crear en el espacio de una noche...

En lo que concierne al motivo por el cual Benavente creó la refundición, esta no respondió a un encargo —pese a que la comedia benaventina anterior *El marido de la Téllez*, estrenada en 1897, fuese realizada por encargo—, sino al deseo de favorecer a la primera actriz del Teatro de la Comedia, Carmen Cobeña, quien representó el papel de Olivia⁵⁶.

Dicho deseo posiblemente iba unido a la admiración hacia Shakespeare de Benavente⁵⁷. *Twelfth Night* no es la única obra del Bardo con la que el dramaturgo español amplió su producción teatral. Antes incluso de la puesta en escena de *El nido ajeno*, había publicado *Los favoritos* (1892), basada en una escena de *Much Ado About Nothing* (Campillo, 2005a: 63, n. 40); en 1911, salió a la luz una traducción suya de *King Lear* (*El rey Lear*); y en 1927, tras haber obtenido el Premio Nobel de literatura en 1922 por su contribución al teatro español, estrenó *La noche iluminada*, basada en *A Midsummer Night's Dream* y que se publicó en 1928. *Los favoritos* fue llevada a la escena en 1903, once años después de su publicación, pero *El rey Lear* no se representó hasta alrededor de medio siglo después de ser publicada. Respecto a esta traducción, cabe mencionar el hecho señalado por Campillo (2005a: 64) de que la traducción de obras de Shakespeare por parte de dramaturgos es una novedad del siglo XX en la recepción del Bardo en España, que coexistió con la antigua costumbre, aún vigente a principios de siglo, de refundir obras shakespearianas a partir de

⁵⁶ Véase, para más información, Sánchez Estevan (1954: 49-50 y 60).

⁵⁷ Sobre la devoción shakespeariana de Benavente ofrece también más información Sánchez Estevan (1954).

versiones francesas, o incluso castellanas, así como con el intento de críticos y literatos en general de traducir a Shakespeare del inglés.

Para finalizar este apartado, cabe señalar que Benavente, dramaturgo de muy extenso y variado repertorio que no solo cultivó el teatro, sino también la poesía y otros géneros, tradujo igualmente a Molière (*Don Juan*, comedia estrenada el 31 de octubre de 1897), Alejandro Dumas (padre) (*Mademoiselle de Belle-Isle*, comedia estrenada el 29 de octubre de 1903), Edward Bulwer Lytton (*Richelieu*, drama histórico estrenado el 15 de marzo de 1904) y Paul Hervieu (*El destino manda*, tragedia estrenada el 25 de marzo de 1914 en el que fue el primer estreno de la obra a escala mundial).

3.4. *La duodécima noche* (1917), de R. Martínez Lafuente

Después de las versiones de Eudaldo Viver (~1873) y Jaime Clark (1874), no aparece una traducción en sentido estricto —es decir, excluida cualquier adaptación, refundición, etcétera— de *Twelfth Night* hasta transcurrido casi medio siglo. Entonces, se publicó *La duodécima noche*, perteneciente a la colección *Shakespeare: obras completas* (1917-1918) del traductor R. Martínez Lafuente.

Dicha colección, pese a su título, no contiene toda la producción del Bardo, ya que excluye la obra poética y parte de la dramática: *Pericles* y *Titus Andronicus* (cf. Serón Ordóñez, 2010: s. p.). No obstante, supera a todas las colecciones anteriores en el número de obras ofrecidas, y a día de hoy solo ha sido superada, atendiendo a este mismo criterio, por las primeras obras completas de Shakespeare en español, de Luis Astrana Marín (1929) (véase 3.5), y el *Teatro completo* de Shakespeare de José María Valverde (1967-1968) (véase 3.7).

Publicada sin fecha⁵⁸ en la serie Libros Célebres Españoles y Extranjeros de la editorial valenciana Prometeo, tuvo como director literario a Vicente Blasco Ibáñez, y va introducida por un prólogo de Víctor Hugo sobre la vida y obra de Shakespeare.

Martínez Lafuente es uno de los traductores de *Twelfth Night* anteriores a Astrana que más se han citado por sus traducciones del Bardo, realizadas del francés según estudiosos que van desde Juliá (1918: 53) o Luis Astrana Marín (1920: 230, n. 1) hasta otros más recientes como Serrano Ripoll (1984: 38) y Campillo (2005a: 65).⁵⁹ Sin embargo, hasta que en el marco de la presente tesis doctoral se emprendió una investigación sobre su figura, lo único que se sabía acerca de él era la inicial de su nombre, cómo se apellidaba y, en todo caso, que había realizado una traducción de las comedias de Aristófanes que se publicó también en Prometeo en 1916.

Ni una búsqueda en los catálogos bibliográficos ni un rastreo exhaustivo de prensa histórica han arrojado más datos sobre el traductor. Tampoco se han localizado referencias a él en el legado de Vicente Blasco Ibáñez —socio fundador y copropietario de Prometeo— depositado en la Fundación Centro de Estudios Blasco Ibáñez (FCEBI) y la otra institución valenciana dedicada a la memoria de Blasco y a la difusión de su obra: la Casa-Museo Blasco Ibáñez (CMBI) (Ángel López García [secretario de la FCEBI], comunicación personal: 1 y 16 de abril de 2010; Belén Villanueva [técnico de patrimonio de la CMBI], comunicación personal: 23 y 30 de abril de

⁵⁸ Las fechas anteriores, aportadas inicialmente por Par (1935b: 138), se han tomado de Serón Ordóñez (2010), artículo en el que demuestro su validez, poniendo fin a la sucesión de fechas diferentes aportadas durante cerca de un siglo por distintos investigadores.

⁵⁹ Véase Serón Ordóñez (2010) para más detalles.

2010). Las circunstancias políticas de la época en la que se realizaron las traducciones y de años posteriores, al afectar en gran medida a Prometeo, pudieron borrar toda huella de la relación de Martínez Lafuente con la editorial, como indica el secretario de la FCEBI al poner de manifiesto que la guerra civil y la segunda guerra mundial supusieron el expolio de prácticamente toda la documentación de Blasco conservada en Valencia y en la casa del novelista en Francia (Á. López García, comunicación personal: 1 de abril de 2010). Sin embargo, entre la ínfima parte de dicha documentación que hay disponible en la actualidad, se encuentran unas cartas que obligan a hacer una nueva lectura crítica de la colección de R. Martínez Lafuente.

Dichas cartas fueron escritas en los años en los que se preparó la colección. Las escribió Blasco, quien, entonces instalado en París, se las remitió a su yerno Fernando Llorca Die y a Francisco Sempere, los otros socios fundadores y copropietarios de Prometeo. Recientemente las ha publicado Miguel Herráez en el *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez – Francisco Sempere (1901-1917)* (1999), una obra que ha facilitado notablemente esta investigación.

El análisis detallado de las cartas, del que más adelante se ofrece un breve resumen⁶⁰, ha sacado a la luz que R. Martínez Lafuente no es más que un traductor ficticio detrás del cual se esconden Blasco Ibáñez, de forma muy destacada, y Fernando Llorca Die, en menor medida. Además, ha revelado, al complementarse con el cotejo de diferentes traducciones de Shakespeare⁶¹, que de los 35 dramas que contiene la colección, solo dos se realizaron del francés, lo que

⁶⁰ Una versión más extensa puede consultarse en Serón Ordóñez (2010).

⁶¹ Véase Serón Ordóñez (2010).

implica que la idea generalizada de que las traducciones se realizaron de este idioma es falsa. La colección plagia sistemáticamente *Los grandes dramas de Shakespeare* del editor Francisco Nacente, y cuando esta otra colección española no incluye un drama destinado a aparecer en uno de sus tomos, lo plagia de los *Dramas de Guillermo Shakespeare* [sic] de la Biblioteca «Arte y Letras» (1881-1886) si esta tercera colección lo incluye (es el caso de *Cuento de invierno*) y lo traduce del francés de no ser así (*Mucho ruido para nada* y *La primera parte del rey Enrique VI* son las traducciones preparadas de este modo).

El hecho de que la colección plagie traducciones de distintos traductores implica que contiene dramas traducidos del inglés; por ejemplo, el ya mencionado *Cuento de invierno*, de José Arnaldo Márquez, y el *Hamlet* de Moratín, tomado de la colección de Nacente. La mayoría de las traducciones son, no obstante, del francés, constituyan o no plagios.

Respecto a las traducciones francesas utilizadas, no son las de François-Victor Hugo, como había asegurado Serrano Ripoll (1984: 38), sino probablemente las de François Guizot. Las versiones de las obras de Shakespeare de este historiador, además de constituir el texto de partida de dos dramas, habrían servido de fuente de referencia al preparar los 33 restantes. En ellos, existen notas y otras influencias de dichas versiones.⁶²

Shakespeare: obras completas (1917-1918), como las comedias de Aristófanes de R. Martínez Lafuente, surgió de la idea de Blasco de

⁶² Véase Serón Ordóñez (2010).

crear una colección de grandes poetas que incluyera sobre todo teatro; una biblioteca clásica universal a un precio asequible, garantizado mediante el uso de traducciones ya existentes que permitirían a Prometeo ahorrarse el traductor (Serón Ordóñez, 2010: s. p.). Blasco revisaría dichas traducciones, como refleja el siguiente fragmento de una carta enviada en el primer semestre de 1916 (Herráez, 1999, 260: carta 310):

Existen en España buenas traducciones españolas de estos autores [...], que se publicaron hace años, y que ya no están en circulación. [...] Todo esto se puede explotar encargándome yo de la corrección, pues esto representa economía, ahorro de traductor [...]

A cambio del plagio, el novelista insertaría notas (Herráez, 1999: 260, c. 310): «la obra va mejor, pues si es necesario le pongo notas», así como otros paratextos entre los que cabe destacar en este momento el prólogo que introduce las traducciones de Shakespeare, para cuya confección solicitó a sus socios la traducción de Antonio Aura Boronat de un estudio sobre el Bardo realizado por Víctor Hugo que constituyó el prólogo de las obras completas de Shakespeare de François-Victor Hugo, hijo del escritor romántico francés (Herráez, 1999: 260, c. 310). El prólogo de la colección shakespeariana de Prometeo está compuesto por fragmentos de dicha traducción, que había sido publicada por Prometeo varios años antes. Una nota del editor advierte de ello en su primera página.

Blasco tenía la intención de publicar toda la colección de Shakespeare en 1916, con motivo del tercer centenario del fallecimiento del dramaturgo (Herráez, 1999: 250, c. 301). En mayo de dicho año, cuando ya había comenzado a preparar obras, anunció a sus socios que solo traducirían las tres últimas que se publicaran,

pues poseían traducciones antiguas para revisar y corregir de las 33 obras anteriores (250, c. 301):

Shakespeare escribió 36 [37] [dramas] y nosotros publicaremos todos. [...] Yo, tomando de unas ediciones y otras (sobre todo valiéndome de una edición antigua), tengo 33 dramas en español y corregidos [sic]. Sólo habrá que traducir tres a última hora, en el último tomo.

Además, les aclaró: «Yo me ocuparé en corregir [sic] escrupulosamente todos estos originales en español de modo que parezcan nuestros. Irán bien y no costarán desembolso a la casa» (250, c. 301).

El nombre inicial de la colección era *Teatro completo*, y se cambió por el de *Obras completas* probablemente por motivos comerciales (Herráez, 1999: 274, c. 336). Este criterio tuvo un peso importante en la colección, según atestiguan diversas cartas (Herráez, 1999: 267, c. 324; 274-275, c. 336). No obstante, el novelista consideraba también la obra, todos cuyos detalles se ocupó personalmente de dirigir, «un gran servicio a la cultura de España y América» (Herráez, 1999: 273, c. 334).

Los dos primeros tomos aparecieron en enero de 1917. El diez de julio del mismo año, cuando Sempere y Llorca ya tenían en su poder nueve tomos preparados por Blasco y habían publicado los seis primeros, recibieron una carta para el yerno de Blasco con la que el novelista le enviaba traducciones de Shakespeare antiguas, españolas y francesas, a fin de que se encargara de la preparación de los dramas restantes. Las traducciones españolas constituirían el texto base (Herráez, 1999, 305, c. 381):

En [un] paquete [...] van los originales españoles que hay que trabajar. No es tarea fácil, ¡pero ya que es Ud. tan amable que quiere ayudarme!... Esa edición española está llena de disparates. A veces dice todo lo contrario de lo que dijo Shakespeare. Otras veces su lenguaje es

horriblemente ramplón. Además desfigura todas las sabrosas crudezas que dice Shakespeare como «hijo de puta», etc., o suprime los pasajes descarados. [...] Por esto hay que hacer la corrección con el original francés delante: un ojo en cada sitio para que no se escape nada.

Las traducciones francesas tendrían una utilidad principal, la de brindar los fragmentos suprimidos en las españolas, los cuales Prometeo traduciría del francés e incorporaría a su colección (Herráez, 1999, 305, c. 381):

El [otro paquete] contiene las obras de Shakespeare que aún no hemos publicado. Son de la edición francesa y le servirán a Ud. de guía. [...] Este original francés conviene que lo tenga delante, pues a lo mejor, en la traducción española que nos sirve de base, dan un salto y se comen varias páginas. Ya lo habrá Ud. notado algunas veces por los añadidos de mi letra en cuartillas aparte, que llevaban los originales enviados por mí.

Otro beneficio importante que aportaba la colección francesa residía en sus notas: «Las notas son de gran valor: no las que se refieren a particularidades del idioma inglés (pues esto no interesa al público) sino a costumbres de la época, anacronismos, etc.» (Herráez, 1999, 305, c. 381).

Por último, dicha colección serviría de referencia a la hora de elaborar la lista de personajes de cada drama: «En el orden o reparto de personajes, al principio de la obra, siga el orden del original francés. [...] Fíjese en los nombres del original español, pues a veces pone apodos estúpidos y sobradamente españoles» (Herráez, 1999, 306, c. 381).

Durante el resto de 1917, se fueron publicando los tomos VII a IX, el último de los cuales apareció poco antes de que acabara el año. Los tomos X a XII imprimieron con anterioridad a la segunda quincena de octubre de 1918. Las traducciones que contienen se prepararon en un periodo (mediados de 1917 - mediados de 1918) en el que Blasco saboreaba el enorme éxito en Francia y España de su propia

adaptación al cine de su novela *Sangre y Arena*, al tiempo que desarrollaba otros proyectos cinematográficos que no corrieron tanta suerte (algunos ni siquiera llegaron a ser culminados) (Maestro Cano, 1997) y terminaba su novela *Mare Nostrum* (Herráez, 1999, 247-284; c. 298-354). Tanto el contenido de la carta del diez de julio de 1917 como el hecho de que Llorca hubiera realizado antes de esta fecha traducciones del francés para *Prometeo* (Herráez, 1999: 177-178, c. 209-210; 223, c. 260) sugieren que las preparó el yerno del novelista, pero es probable que Blasco las revisara antes de su publicación, como solía hacer con las traducciones realizadas para él en la editorial (Herráez, 1999: 115-116, c. 117; 117, c. 118). De hecho, el epistolario da fe de que el novelista supervisaba con esmero todo trabajo efectuado allí, como confirma el secretario de la FCEBI al manifestar: «sabemos a ciencia cierta que [Blasco] seguía muy de cerca cualquier proyecto de su editorial, [aunque] la gestión directa de los pormenores de la edición la delegaba en su yerno, Fernando Llorca Die» (Á. López García, comunicación personal: 1 de abril de 2010).

A la luz de lo expuesto, *La duodécima noche* de R. Martínez Lafuente, obra publicada en 1917 en el tomo VI de la colección de *Prometeo*, es una revisión del texto de Eudaldo Viver preparada por Blasco ayudándose de una versión francesa que probablemente fue la de Guizot (Serón Ordóñez, 2010: s. p.).

Como ha puesto de relieve Campillo (2005a: 65), las traducciones de Lafuente alcanzaron cierta popularidad y se reimprimieron hasta

bien entrado el siglo XX; de hecho, en el siglo XXI continúan reimprimiéndose.

3.5. *Noche de Epifanía* (1924), de Luis Astrana Marín

Hubo de transcurrir más de medio siglo tras la versión de Jaime Clark para que apareciera una segunda «traducción» de *Twelfth Night* realizada directamente del inglés —excluida la refundición de Jacinto Benavente—. Esta traducción, a diferencia de la de Clark, está casi íntegramente en prosa (las excepciones son las canciones y los fragmentos también en verso de las cartas). Titulada *Noche de Epifanía* (1924), forma parte de la que hasta la fecha es la única colección completa de obras de Shakespeare en español de un único traductor.

Su autor es el conocido estudioso de las literaturas inglesa y española Luis Astrana Marín, quien condenó al olvido el trabajo shakespeariano de Clark, así como el de su sucesor Guillermo Macpherson⁶³, al publicar en 1929, por primera vez en el mundo hispano, la producción completa de Shakespeare en español, traducida del inglés (aunque en prosa).

⁶³ Tras la interrupción de la colección de Clark en 1874, el proyecto de traducir todas las obras de Shakespeare del inglés es retomado cuando, ya disuelta la casa Medina y Navarro, Luis Navarro (uno de sus dos socios fundadores) como editor independiente ofrece a Guillermo Macpherson (1824 - 1898) la posibilidad de publicar una versión suya de las obras de Shakespeare en la Biblioteca Clásica, una exitosa serie que Navarro había emprendido en 1878. Macpherson, un gibraltareño de padre escocés y madre gaditana (Barrera Morate, 2002), ya había publicado cinco obras del Bardo, entre 1873 y 1882. Estas cinco obras y dieciocho más salieron a la luz de 1885 a 1897 en la serie mencionada de Luis Navarro (Campillo, 2005a: 53-58). El fallecimiento del traductor en 1898 fue probablemente la causa de la interrupción de esta nueva colección con 23 obras publicadas (Campillo, 2005a: 57-58).

Las obras comenzaron a aparecer individualmente en 1920, en la Colección Universal de Espasa-Calpe⁶⁴, y en pocos años muchas de ellas ya se habían reimprimido, algunas (como *La tragedia de Mácbeth* y *La tragedia de Romeo y Julieta*) en diversas ocasiones, lo que da fe del fulgurante éxito de la colección. Esta fue publicada íntegra por la editorial Aguilar —después de que dicha editorial adquiriera los derechos de las traducciones— en el volumen *Obras completas* (1929), que incluía, además, un extenso estudio del traductor sobre sus traducciones y la vida y las obras de Shakespeare.

Astrana (Villaescusa de Haro, Cuenca, 1889 - Madrid, 1959) nunca se consideró traductor de oficio, aunque también tradujo los cuentos de su antología *Cuentos turcos: narraciones populares de oriente* (1920). Fueron dos las razones que le llevaron a traducir al dramaturgo inglés: la admiración que le profesaba y su deseo de saldar con Inglaterra la deuda contraída por España al no encumbrar a Shakespeare tal como Inglaterra había hecho con Cervantes («Homenaje a Luis Astrana Marín», 1930). A su juicio, los traductores eran los principales culpables de que al Bardo no se le hubiera tributado en nuestro país el debido homenaje, como se expone más adelante.

La admiración de Astrana hacia Shakespeare quedó patente en sus publicaciones durante toda su trayectoria periodística y literaria. A principios del siglo XX, cuando después de abandonar el seminario de Cuenca y viajar por Europa se inició en el periodismo, publicó artículos como «La muerte de Shakespeare»⁶⁵ y «El misterioso

⁶⁴ Esta misma editorial publicaría a partir de mediados de los años 80 en su Colección Austral nuevas traducciones de las obras completas de Shakespeare, realizadas por Ángel Luis Pujante (véase 3.12).

⁶⁵ Astrana Marín, L. (1916, 9 de mayo). La muerte de Shakespeare. *El Liberal*, p. 3.

Shakespeare»⁶⁶; continuaría escribiendo sobre el dramaturgo inglés en la prensa española (*El Liberal*, *El Imparcial* y *ABC*) hasta poco antes de su muerte⁶⁷. En el ámbito literario, en 1920, afirmó en *El libro de los plagios*⁶⁸: «Shakespeare es tal vez el genio mayor que produjo la humanidad»; diez años después, publicó la biografía *William Shakespeare*⁶⁹, de carácter divulgativo; y en 1941, sacó a la luz la exhaustiva biografía *Vida inmortal de William Shakespeare*⁷⁰.

En lo que concierne a su opinión negativa sobre las traducciones anteriores a su versión, quedó plasmada de manera especial en *El libro de los plagios* y *Gente, gentecilla y gentuza* (1922). En el primero de estos volúmenes, Astrana criticó duramente a Gregorio Martínez Sierra y R. Martínez Lafuente. A este último, por haber plagiado el *Hamlet* de Moratín (Astrana, 1920: 230-236)⁷¹. A Martínez Sierra, en quien se centra el capítulo de *El libro de los plagios* sobre los traductores de Shakespeare al castellano, por este motivo y, además, por los siguientes: la falta en su *Romeo y Julieta* y su *Hamlet* de notas o comentarios que facilitaran al lector la comprensión, y, sobre todo, la abundancia en ambas traducciones de supresiones (de personajes, y de escenas y párrafos completos), adiciones, interpretaciones erróneas, e

⁶⁶ Astrana Marín, L. (1916, 13 de marzo). El misterioso Shakespeare. *El Liberal*, p. 1.

⁶⁷ Véase, para más información, Grupo Shakespeare (s. f.). Se trata de una bibliografía que recoge lo publicado en España sobre Shakespeare a lo largo del siglo XX. Ha sido elaborada en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia «Shakespeare en España en el marco de su recepción europea».

⁶⁸ Si bien el libro se publicó sin fecha, la prensa de 1920 («Colección Ariel», 1920: contraportada; Díez Canedo, 1920: 3) no deja duda de que salió a la luz dicho año.

⁶⁹ Astrana Marín, L. (1930). *William Shakespeare*. Madrid: Aguilar.

⁷⁰ Astrana Marín, L. (1941). *Vida inmortal de William Shakespeare*. Madrid: Ediciones Españolas.

⁷¹ Además, señala que todas sus traducciones son del francés y que, pese a que la colección lleve el título de *Obras completas de Shakespeare*, no incluye todas las obras del Bardo (Astrana, 1920: 230, n. 1).

incoherencias, entre otros defectos (Astrana, 1920: 203-239). Astrana también hizo alusión a Guillermo Macpherson y Jaime Clark. Al primero le recriminó tres interpretaciones erróneas, de las cuales al menos algunas podrían no serlo. Clark solo es sacado a colación con referencia a su traducción de *Lammas-tide* por «Fiesta de San Pedro», incorrecta según Astrana pero que podría responder a una adaptación de la fiesta inglesa, que se sustituye por una festividad hispana en la que también se ofrece la cosecha. Sea como fuere, no comparto la opinión de Calleja Medel (1989: 335) de que el napolitano recibió «un repaso» por parte de Astrana. A mi juicio, está lejos de recibir tal repaso, a menos que se considere que todos los traductores de Shakespeare al castellano anteriores a Astrana recibieron un repaso en *El libro de los plagios*, teniendo en cuenta la afirmación de Astrana de que aunque «nadie cometió desaguisado semejante al de Martínez Sierra», «de cuantas versiones se han hecho en castellano, ninguna merece el calificativo de tal, y sus autores pecan o de ignorar el inglés o de no dominar nuestro idioma» (Astrana, 1920: 207). En el segundo de los volúmenes mencionados, Astrana señala que los traductores, «amén de ignorar el inglés, desconocen la técnica teatral moderna en las refundiciones», y ofrece como ejemplo la primera de las interpretaciones erróneas atribuidas a Macpherson en *El libro de los plagios*: «¿Cómo es posible esperar la entronización de Shakespeare entre nosotros, aquí donde el monólogo de Hamlet (“To be or not to be, that is the question”) se traduce por Macpherson: “Ser o no ser, la alternativa es ésta”?» (Astrana Marín, 1922: 112).

Si bien, como ya se ha comentado, las traducciones de Shakespeare de Astrana condenaron al olvido las de Clark y

Macpherson y se han reeditado en multitud de ocasiones en los ocho o nueve decenios que han transcurrido desde que salieron por primera vez a la luz⁷², investigadores como Calleja Medel y críticos como Eduardo Haro Tecglen han denunciado el que a Astrana no se le haya reconocido más el mérito de su trabajo como traductor de Shakespeare (hasta 1989, apenas había recibido un homenaje en este sentido, organizado por un grupo de amigos suyos en 1930, tras la publicación de las *Obras completas*) y, sin embargo, se le haya plagiado profusamente (hecho que él mismo denunció en diversas ocasiones) (Calleja Medel, 1989: 336-338), así como que en una de las ediciones de sus obras shakespeareanas se omita el nombre del traductor, lo que, como señala Haro Tecglen (1983/2006: 190-191), no está justificado aunque la editorial, Aguilar S. A., adquiriera en su día los derechos de las traducciones.

Lo cierto es que su trabajo ha constituido la base no solo de numerosas ediciones «nuevas» de las obras de Shakespeare en castellano para las que se escogieron sus traducciones, y de otras traducciones cuyos autores plagiaron estas, sino también de representaciones, pese a las críticas por un lenguaje que no se presta a la puesta en escena (véase 4.2.1.3). Por citar un ejemplo, la compañía española Ático Teatro cosechó un gran éxito en 1987 al representar su *Noche de Epifanía* (véase 1.7). El director teatral José Carlos Plaza ha afirmado que Astrana era la fuente a la que su generación acudía para conocer a Shakespeare y que el hecho de que sus traducciones no sean «dramáticas» era una de las dificultades a las que debía hacer frente para representar al Bardo (González Fernández de Sevilla y

⁷² Entre 1999 y 2007, al menos cinco editoriales (Bibliotex, Unidad, Áltera, Club Internacional del libro e Imagine), excluyendo Espasa-Calpe y Aguilar, publicaron nuevas ediciones.

Sanderson, 1993: 435). Haro Tecglen no estaba ajeno al hecho de que las traducciones de Astrana se hayan llevado a la escena, y denunció también al mundo del teatro por ocultar el nombre del traductor: «su castellano no era apto para la representación teatral (lo cual no impide que ahora se oiga a Astrana en algunas representaciones: algunos no adaptan a Shakespeare, sino a Astrana, y también le borran el nombre, y los posibles derechos)» (1983/2006: 192).

Investigador asimismo de Cervantes (del que escribió una monumental biografía repleta de novedades), Lope de Vega y Quevedo, entre otros autores, el erudito cultivó, además del periodismo, de la crítica y la erudición literarias, y del ensayo, la novela y el teatro. Es también el fundador de la Sociedad Cervantina.⁷³

3.6. *No es cordero... que es cordera* (1953), de León Felipe

Como Jacinto Benavente, León Felipe (Tábara, Zamora, 1884 – Ciudad de México, 1968) amplió su producción literaria basándose en obras de Shakespeare. Exiliado en México desde 1940 debido a la derrota republicana en la guerra civil española, a principios de la década de 1950 preparó, a partir de *Twelfth Night*, para el entonces recién fundado Teatro Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la paráfrasis *No es cordero... que es cordera*. Esta se representó el 27 de marzo de 1953 bajo la dirección del director austriaco Ernst Robitschek, también exiliado en México, donde se le conocía como Charles Rooner. Robitschek se encontraba en ese momento en la cima de su carrera y posteriormente sería

⁷³ Véanse Domínguez Millán (2006: 113-131) y Montero y Montero (2006) para más información sobre la vida y obra de Astrana.

considerado el iniciador del teatro mexicano moderno. Tanto la crítica mexicana como la española elogiaron la puesta en escena. Según el crítico mexicano Miguel Guardia, suponía la entrada directa del escenógrafo de la producción, el exiliado español Miguel Prieto Anguita, en el grupo de los mejores escenógrafos del momento (Benítez, 2000: 40⁷⁴; citado en Torras de Ugarte, 2007-2008: s. p.). Respecto a la crítica española, la revista madrileña *Teatro: revista internacional de la escena* calificaba el espectáculo de «magnífico desde cualquiera de los ángulos [sic] en que se le [sic] observe y, en verdad, impresionante», y resaltaba particularmente la postura escénica, la interpretación y el texto de León Felipe, que describía como una «inmarcesible farsa poética [...] cargada [...] de belleza magnífica, plástica y poética, y [...] escrita en los mejores versos castellanos que puede crear un gran poeta español de cualquier tiempo» («No es cordero, que es cordera», 1953: 12).

Tal como se comentó en el capítulo 1, apartado 1.7, de esta tesis doctoral, el texto fue publicado ese mismo año en México en la revista *Cuadernos Americanos* (impulsada por el propio León Felipe y otros exiliados republicanos establecidos en el país) y en 1961 en España en la revista teatral *Primer Acto*⁷⁵. A estas dos ediciones siguió una tercera (la segunda mexicana) a cargo del editor gallego exiliado en México Alejandro Finisterre, que se publicó en 1974⁷⁶.

⁷⁴ Benítez, F. (2000). Solo diré que le debemos profundas lecciones. En G. Montalvo y V. Rojo (eds.), *Miguel Prieto: diseño gráfico* (pp. 35-37). México D. F.: Ediciones Era.

⁷⁵ Véase para más detalles 1.7.

⁷⁶ Véase León Felipe (1953/1974) en el apartado A.2 de las «Referencias bibliográficas» para conocer los datos de la publicación.

En lo que concierne a otras representaciones de la paráfrasis, como ya se mencionó en 1.7, en 1964 fue llevada a la escena en Barcelona⁷⁷. México la volvería a ver representada en 1980 (Teatro Independencia del Instituto Mexicano del Seguro Social, grupo teatral de la UNAM bajo la dirección de Néstor López Aldeco; obtuvo los premios a mejor teatro estudiantil y a mejor teatro de búsqueda de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro) y 2007 (Teatro Salvador Novo del Centro Nacional de las Artes de México, compañía del director David Trillo bajo la dirección de este; obtuvo el premio al mejor director de teatro clásico de la Agrupación de Críticos y Periodistas de Teatro de México). También se conocen representaciones en Argentina (1958, Teatro Nacional Cervantes), Costa Rica (1972, Teatro Nacional) y Venezuela (1981, El Patio de San Bernardino), entre otros países hispanoamericanos, muchas de las cuales alcanzaron un éxito notable.

Un año después de que se imprimiera por primera vez *No es cordero... que es cordera*, León Felipe publicó una segunda paráfrasis basada en la obra de Shakespeare. Se trata de la que el poeta consideró entonces el esfuerzo que más estimaba de toda su obra poética⁷⁸: *Macbeth o el asesino del sueño* (1954), a la que siguió en 1960 la tercera y última paráfrasis shakespeariana que se conserva de León Felipe, *Otelo o el pañuelo encantado*. Esta, al parecer, nunca se representó, pese a que su autor revisara el texto en diversas ocasiones a instancias de los directores que sucesivamente se ofrecieron a llevarlo a la escena

⁷⁷ Véase para más detalles 1.7.

⁷⁸ Así consta en la dedicatoria del libro (Felipe, 1983: 9).

(Ballano Bueno, 1960⁷⁹: 14-15; citado en Zaro Vera, 2007: 118); sin embargo, la paráfrasis de *Macbeth* se estrenó en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México en 1955.

León Felipe también adaptó *Hamlet* y *King Lear*, pero aparentemente ninguna de estas adaptaciones, que parece ser que no llegaron a publicarse (Zaro Vera, 2007: 118), se ha conservado, aunque sí disponemos de un texto introductorio a la segunda, titulado *Alas y jorobas o el rey bufón*. Dicho texto se publicó en *Cuadernos Americanos* en 1946 y expresa la voluntad de León Felipe de erigir en protagonista al bufón de *King Lear*, después de que el aristocratismo del arte de Shakespeare le hubiera negado ese papel, que reservó al rey, a diferencia de lo que en el arte cervantino, de naturaleza popular, habría ocurrido (Alberola, 1999: 228-229). La adaptación, etiquetada por León Felipe como «poema cinematográfico», fue concebida para el cine, aunque no llegó a la gran pantalla (Sánchez Vidal, 1988). Con respecto a la obra basada en *Hamlet*, se creía que el autor la había destruido durante una crisis de ansiedad que sufrió a la muerte de su esposa, pero Alejandro Finisterre afirmó en 1998 haberla encontrado en Argentina un par de lustros atrás (Finisterre, 1998: 7). En el marco de la presente tesis doctoral, se ha intentado sacarla a la luz, sin que por el momento se haya conseguido.

Con respecto al resto de la obra de León Felipe, cabe destacar su intensa labor traductora, poco conocida hasta hace algunos años,

⁷⁹ Ballano Bueno, A. (1960). Solamente unas palabras. En W. Shakespeare, *Otelo o el pañuelo encantado* (pp. 13-18). México: Los amigos de León Felipe.

como señaló su amigo Alejandro Finisterre en 1998⁸⁰, pero que se ha ido poniendo de relieve recientemente gracias a investigaciones como las llevadas a cabo por Zaro Vera y Juan Frau⁸¹.

La faceta traductora del poeta se hace patente de forma prácticamente simultánea a la poética, que lo suele definir y lo acompañó, como la anterior, hasta sus últimos años de vida. En 1919, lee en el Ateneo de Madrid sus primeros versos y traduce un ensayo y varias conferencias de Oscar Wilde. Un año después, publica tanto *Versos y oraciones de caminante*, su primer poemario, como las traducciones de Wilde (en el volumen *El renacimiento del arte inglés y otros ensayos*). Durante la década de los 20, publica traducciones de Gérard d'Houville y Willa Sibert Cather (las novelas *El seductor* y *Una dama perdida*, respectivamente), así como de Waldo Frank (el libro *España virgen*), algunas de ellas realizadas en su etapa de profesor en la universidad del estado de Nueva York Cornell University. También en esta etapa tradujo a Emily Dickinson, John Milton, William Blake, William Wordsworth y T. S. Eliot, entre otros autores, aunque no llegó a publicar estas traducciones, algunos de cuyos manuscritos se reprodujeron en el suplemento de cultura del diario *ABC* en los años 90 (Finisterre, 1998: 6).

En la década de los 30, en Madrid, publicó la autobiografía de H. G. Wells, el libro de Bertrand Russell *Libertad y organización 1814-1914* y *A media milla de profundidad*, del naturalista William

⁸⁰ Finisterre, quien editó buena parte de la obra del poeta en la Colección León Felipe de la editorial de su propiedad Finisterre, afirmó entonces: «[su] importante faceta de traductor es apenas conocida» (Finisterre, 1998: 6).

⁸¹ Destacan los artículos del primero «Translating From Exile: León Felipe's Shakespeare *Paraphrases*» (2005) y «La traducción como paráfrasis: *Otelo o el pañuelo encantado* de León Felipe (1960)», publicado en Zaro Vera (2007, pp. 115-132), y el libro de Frau *La teoría literaria de León Felipe* (2002).

Beebe. Ya en los cuarenta, en México, tras incorporarse a la recién creada Casa de España (centro de educación superior e investigación fundado por el Gobierno de Cárdenas en 1938 para acoger a los intelectuales republicanos exiliados de España y que constituye el germen del actual Colegio de México), publicó: la paráfrasis *Canto a mí mismo*, basada en el poema *Song of Myself* de Walt Whitman; *Autobiografía y otros escritos*, de Benjamin Franklin; y varias obras más de Waldo Frank. Posteriormente, tradujo obras teatrales de Christopher Fry y la novela *El río*, de Rumer Godden, que alcanzó fama universal al ser llevada a la pantalla por el director de cine francés Jean Renoir.

Para resumir, cito unas palabras de Alejandro Finisterre que dan idea de la magnitud de la actividad traductora de León Felipe. Según Finisterre, tradujo a «autores norteamericanos, ingleses, irlandeses, franceses y belgas, y no sólo [a] poetas, también [a] ensayistas, dramaturgos y novelistas» (Finisterre, 1998: 6). Cabe añadir un dato más aportado por Finisterre. El editor señala que León Felipe jamás tradujo por encargo, y añade: «Por eso en sus traducciones se reflejan sus gustos, sus inquietudes o su curiosidad en los campos literarios, artísticos, científicos y filosóficos» (Finisterre, 1998: 6-7). Esto me lleva a que León Felipe concebía la traducción como la apertura de nuevos cauces a un libro para que regara otros huertos, otras tierras... otros pueblos, según indicó él mismo en el volumen que contiene su traducción antes citada de Rumer Godden *El río* (Finisterre, 1998: 6). Dicha concepción implica que, como señala Frau (2002: 165), León Felipe abogaba por acercar el texto al lector, en lugar de llevar al lector hacia el autor.

3.7. *La duodécima noche o Lo que queráis* (1968), de José María Valverde

A la traducción de Astrana le siguió en 1968 *La duodécima noche o Lo que queráis*, de José María Valverde Pacheco, incluida en la colección *Shakespeare: teatro completo* de Valverde, que se publicó en la serie Clásicos Planeta de la editorial Planeta (Barcelona) en 1967-1968. Este traductor comparte con Astrana no solo el mérito de haber traducido toda la producción teatral shakespeariana y desde el inglés (Astrana tradujo además la obra poética del Bardo; véase el apartado 3.5), sino también el haberse decantado por la traducción en prosa (excepto en el caso de las canciones y las cartas).

Valverde (Valencia de Alcántara, Cáceres, 1926 - Barcelona, 1996) publicó sus traducciones de Shakespeare varios años después de haber dimitido de su cátedra de Estética en la Universidad de Barcelona (1956-1965) como protesta contra el régimen franquista, que había expulsado de sus respectivas cátedras universitarias a José Luis López Aranguren, Enrique Tierno Galván y Agustín García Calvo. Se encontraba entonces (1967-1968) exiliado voluntariamente en Norteamérica, donde fue profesor de la University of Virginia en 1967 y de las universidades canadienses Trent University y McMaster University entre 1968 y 1977. Sin embargo, como revela un artículo publicado en la revista *Ínsula* a mediados de 1964, cuando emprendió la tarea de traducir a Shakespeare estaba todavía en posesión de su cátedra. En dicho artículo, Valverde (1964: 1) señalaba, con motivo del IV centenario del nacimiento del dramaturgo, que se encontraba en plena tarea de verter al castellano la producción teatral shakespeariana y pretendía publicar el primer tercio de esta antes de que acabara el año; además, ofrecía algunas de las claves de su versión del teatro de

Shakespeare, que se expondrán más adelante. Las traducciones, según reconocería años después, se las había encargado a sí mismo en calidad de co-director de la serie de clásicos de la editorial Planeta (Valverde, 1993: 187-188), y no saldrían a la luz, como ya se ha señalado, hasta los años 1967 y 1968, en los que se publicaron, respectivamente, los dos volúmenes que las integran. Durante los dos años transcurridos entre su dimisión, poco después de publicarse este artículo, y su incorporación a la University of Virginia en 1967, en los que continuó residiendo en España, Valverde (1983: 12) vivió únicamente de traducir.

Cabe señalar en este punto que gozaba desde muy joven del reconocimiento de los círculos literarios, que le habían premiado por su obra poética en diversas ocasiones (en 1949 obtuvo el Premio Nacional de Literatura y en 1962, el Premio de la Crítica de Poesía Castellana) y también habían reconocido ya su labor traductora, con el premio nacional de traducción «Fray Luis de León», otorgado en 1960 por *Cincuenta poesías* (1957), de Rainer Maria Rilke.

Antes de que existiera Clásicos Planeta, intentó traducir algunas tragedias de Shakespeare, pero el proyecto, que pretendía ofrecer las obras en cuestión en endecasílabo blanco, se vio frustrado después de que Valverde solicitara ayuda económica a una fundación —para poder continuar con la difícil tarea emprendida— y la ayuda le fuera negada (Valverde, 1983: 15).

En la versión de Planeta, Valverde renunció a la traducción en verso, y ya en el artículo de *Ínsula* admitía la razón meramente pragmática de esta renuncia: traducir el teatro completo de Shakespeare en verso le hubiera exigido «varias décadas de entrega total» (Valverde, 1964: 1). Consciente de la pérdida considerable que

implicaba la traducción en prosa —en sus propias palabras, la de «uno de los principales valores formales del teatro shakespeariano», «su elasticidad formal»—, en ese mismo artículo, precisaba, sin embargo, que la versificación habría sido para él inexcusable si sus traducciones hubieran estado destinadas a la representación. Me permito hacer aquí un inciso para señalar que varios decenios después de la publicación de estas «Notas de un traductor de Shakespeare» (así se titulaba el artículo de *Ínsula*), la compañía de teatro El Talleret de Salt encargó a Valverde una traducción en verso (blanco) de *Twelfth Night*⁸² que este realizó a partir de su traducción ya publicada de la obra (Valverde, 1993: 191):

Por suerte, esa pieza es probablemente la que tiene mayor dosis de prosa entre las de Shakespeare —cerca de la mitad del texto—. Entonces, aparte de revisar la parte en prosa según las conveniencias escénicas, [...] lo que hice fue, sencillamente, no mirar los versos originales sino versificar mi previa traducción en prosa [...] Por supuesto, salieron más versos en mi traducción que en inglés [...]

El artículo de *Ínsula*, además de indicar que la futura versión de Planeta sería una traducción en prosa y explicar la razón de la ausencia de versificación (excepto en las canciones y otros fragmentos muy concretos), ofrece otras claves de la traducción, a saber, la edición escogida como principal texto original y la mayor dificultad de traducción a la que Valverde se enfrentó. El traductor se decantó por la edición preparada por G. B. Harrison, «que viene a ser un retorno al “Folio”, con tomas de los “Quartos”», y la complementó con otras que incluían indicaciones de lugar y correcciones de la puntuación para salvar la menor familiaridad del lector español —respecto al inglés— con las obras de Shakespeare (Valverde, 1964: 1; 1967/1968: XIV-XV).

⁸² Véase 1.7.

Con respecto a la principal dificultad a la que se enfrentó una vez eliminado el escollo de la versificación, fueron los juegos de palabras, en relación con los que señala (Valverde, 1964: 1):

No cabía apelar a la cómoda nota al pie «Juego de palabras intraducible», ni menos aún al corte o al circunloquio: a veces un par de páginas se dedica a toda una cadena de retruécanos sobre dos o tres motivos enlazados. Por eso, siempre que encuentro un chiste, creo necesario intentar otro chiste análogo en español, añadiendo en nota cuál es el juego original, para que el lector observe el margen de diferencia, y, a menudo, de fracaso.

Valverde indica que el peligro es recargar la grosería del juego original y, consciente del recelo de algunos hacia los juegos de palabras del Bardo, señala además cuál es su opinión al respecto: «no creo— como algún benemérito traductor anterior—que haya que considerar estos retruécanos como lunares o debilidades extemporáneas, sino como la frontera del “manierismo” estilístico de Shakespeare, y quizá su clave estilística». En posteriores publicaciones continuaría aludiendo a los juegos de palabras de Shakespeare como la principal dificultad de traducción a la que hubo de hacer frente (1983: 16; 1993: 190-191). También en posteriores publicaciones incidiría en la idea de que sus traducciones de Shakespeare eran un fracaso: «mi traducción también [como la de Astrana] es una traducción fracasada porque está en prosa. Esto la mata», afirmó en una entrevista concedida a principios de la década de 1980 a Felipe B. Pedraza Jiménez, actualmente catedrático de Literatura Española de la Universidad de Castilla-La Mancha (Clúa Serena, 2007: 395).

Tras sus traducciones de Shakespeare, y una vez reincorporado a su cátedra en la Universidad de Barcelona, que retomó en 1977, obtuvo nuevos galardones como poeta y como traductor. Los más

significativos en este último ámbito son el premio nacional de traducción «Fray Luis de León» en su edición de 1978 por *Ulises* (1976), de James Joyce, y el Premio Nacional a la Obra de un Traductor de 1990 por el conjunto de su obra traductora.

Además de a Rilke, Joyce y Shakespeare, Valverde tradujo a Hölderlin, Goethe y Brecht, del alemán, y a Herman Melville, T. S. Eliot y Dickens, del inglés, entre otros muchos autores, a algunos de los cuales tradujo del francés, italiano, catalán o incluso griego, idioma a partir del cual vertió el Nuevo Testamento. Esta ingente actividad traductora apenas se ve reflejada, sin embargo, en las entradas sobre el poeta y traductor de enciclopedias y diccionarios de literatura, que suelen citar a lo sumo su *Ulises* y sus traducciones de Shakespeare, mientras que dedican un espacio considerable a su obra poética, crítica y ensayística.

Por fortuna, el propio Valverde facilitó el conocimiento de su actividad traductora a través de varios artículos en torno a su experiencia como traductor, artículos que nos han permitido conocer no solo más detalles acerca de las traducciones que realizó, sino también su concepción de la traducción, especialmente en el caso de los artículos publicados en los años 80 y 90, cuando en España se consolida la traductología.

Valverde, como tantos otros traductores del pasado y del presente, no creía en la teoría de la traducción y concebía la traducción como «un oficio, una actividad imitativa» (Valverde, 1983: 9)⁸³. Este proceso

⁸³ Ángel Luis Pujante parece tener distinta opinión respecto a la teoría de la traducción, ya que ha afirmado que «en materia de traducción[,] teoría y práctica

de imitación consistía en oír al autor y reproducir su voz. Por consiguiente, para Valverde, traducir era una actividad con un gran valor moral, al constituir un ejercicio de ascética en dos sentidos (1983: 9):

En primer lugar, porque siempre lo hace uno mal —éste es un buen ejercicio para la educación del carácter— y, en segundo lugar, porque hay que olvidarse de uno mismo al traducir. Si el traductor tiene un estilo literario propio, ha de olvidarlo completamente.

A su juicio, esto último tiene la ventaja de romper «los clichés y las muletillas, obligando a remover y a enriquecer [el] dominio [que tienen los traductores escritores] de la propia lengua», pero también presenta un inconveniente: «deja demasiado desnudo al escritor, [...] como partiendo de cero cada vez que escribe, poniendo así en peligro ese mínimo de identidad que facilita, al lector y [al escritor], enlazar con la labor anterior en cierta fisonomía unitaria y coherente» (Valverde, 1993: 189).

Traductor que tradujo durante un tiempo por razones económicas, en otras ocasiones como actividad complementaria, y algunas veces «simplemente por gusto» (Valverde, 1983: 12), consideraba la traducción como «la forma absoluta de la lectura», consideración que también tenía un lado negativo: «a veces llega uno a ver demasiado cerca al autor, con lo cual, si no hay simpatía, puede producirse antipatía[; c]onfieso que, traduciéndoles, he llegado a odiar a Goethe y a Henry James» (Valverde, 1993: 189). No le ocurrió lo mismo con Shakespeare, sobre el que afirmó: «me sedujo encontrarle el tono, oírle en una voz íntimamente distanciada de lo que va

se apoyan mutuamente» (1989: 133). Su concepción de la traducción literaria se aborda en 3.12.

diciendo cada personaje con plena personalidad propia» (Valverde, 1993: 189).

Si bien a Shakespeare no llegó a traducirlo en verso, muchas de sus traducciones del alemán (como las de Rilke) conservan la métrica, aunque no la rima, y otras (como las de Christian Morgenstern, que se encuentran en el grupo de traducciones que hizo por gusto), ambas cosas. El alemán era, de hecho, la lengua que prefería verter cuando había de traducir verso, y el inglés, su lengua preferida para la prosa (Valverde, 1983: 10). Las razones se hallan posiblemente, según el mismo Valverde (1983: 10) ha explicado, en la libertad que le daba la mayor distancia lingüística que había que modular al traducir del alemán al castellano y en su admiración por la prosa inglesa.

En lo que concierne a la recepción de sus traducciones de Shakespeare, el Grupo Planeta las reimprime y reedita periódicamente. A la primera edición de *Shakespeare: teatro completo* siguieron dos publicadas en 1968-1970 y 1970-1973. Después de los años 70, el grupo editorial ha publicado los textos en tomos de varias traducciones en las series Clásicos Universales Planeta, de Editorial Planeta, y Obras Maestras del Milenio, de Planeta DeAgostini, y en ediciones especiales para periódicos como *La Voz de Galicia*. Otras compañías editoriales, como RBA, Edicomunicación, Bibliotex, Unidad Editorial y Círculo de lectores, también han reeditado algunas de sus traducciones.

La colección de Valverde ha recibido críticas por lo general positivas de los investigadores Gonzalo García Djembé (1994a y 1994b) y Campillo (2005a) (véase 4.2.1.3).

Antes de cerrar este apartado, cabe recordar la representación en los años 90 de una versión adaptada de la *Twelfth Night* de Valverde, que preparó el propio traductor; así como, en otro orden de cosas, el hecho de que, a su muerte, se constituyera en la Universidad de Barcelona la Cátedra Valverde. Esta convoca anualmente desde 2005 un certamen de literatura social que lleva el nombre del traductor y recuerda su claro compromiso social. Dicho compromiso quedó patente tanto en su solidaridad con los profesores Aranguren, Tierno Galván y García Calvo como en su apoyo a causas populares de diversos países de Hispanoamérica.

3.8. *Víspera de Reyes o Lo que vosotros quisierais* (1972), de Jaime Navarra Farré

A principios de la década de los 70 del siglo pasado, en un momento de renovado interés por verter al castellano la producción de Shakespeare⁸⁴, Jaime Navarra Farré publicó en la serie Joyas Literarias de la antigua editorial Bruguera *Víspera de Reyes o Lo que vosotros quisierais* (1972), su versión de *Twelfth Night*, y otras once obras shakespearianas traducidas por él al castellano: *Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *La tempestad*, *Hamlet* y *Otelo* (1970); y *Sueño de una noche de verano*, *La doma de la fierecilla*, *La comedia de las equivocaciones*, *Mucho ruido para nada*, *Las alegres mujeres de Windsor* y *A vuestro gusto* (1972).

Hasta la realización de la presente tesis doctoral, nada más se sabía sobre el traductor, de quien seguidamente se traza una semblanza

⁸⁴ «Los años posteriores a la publicación de las [traducciones] de Valverde fueron testigo de la traducción de numerosas obras del dramaturgo inglés», afirma Campillo (2005a: 77), y continúa: «Solo en la década de los setenta aparecieron casi medio centenar de versiones de Shakespeare debidas, en su mayoría, a los traductores Jaime Navarra Farré, Enrique Muñoz Latorre, Aurora Díaz-Plaja, José Muñoz Moreno, Enrique Chueca y Ramiro Pinilla, Lelia Cisternas de Mínguez y Juan Alarcón Benito, entre otros».

gracias a datos facilitados en su mayoría por Rosa Navarra Jachan y Eduardo Tubau Murillo —única hija y yerno de Navarra Farré— y por Ramón Navarra Amayuelas —sobrino del traductor—.

Nacido en Barcelona en 1906, Jaime Navarra Farré mostró desde niño una gran pasión por la literatura. A partir de los 8 años de edad, cada domingo, acudía al mercadillo de compra, venta e intercambio de libros y otros artículos del Mercat de Sant Antoni y volvía a casa con un nuevo libro. Cursó una maestría en Delineación en la Escuela Industrial de Barcelona y en la década de 1920 pasó alrededor de dos años en París en lo que fue su única salida al extranjero. Si bien sus conocimientos de francés son atribuibles en buena parte a esta estancia en Francia, su dominio de otros idiomas como el inglés, el alemán, el italiano y el esperanto fue fruto principalmente de la lectura, aunque Navarra Farré recibió clases de diversos idiomas a lo largo de su vida y contrajo matrimonio con una ciudadana austriaca (R. Navarra Amayuelas, comunicación personal: 21 de abril de 2010; R. Navarra Jachan y E. Tubau Murillo, comunicación personal: 22 de abril de 2010).

Hijo de un cerrajero, trabajó durante la mayor parte de su vida, junto con su único hermano, en el negocio familiar de su padre; hasta que, cerca de los sesenta años de edad, decidió abandonar esta actividad para dedicarse a la escritura y la traducción. Escribió cuentos y alguna novela y recopiló datos para elaborar un diccionario de sinónimos, pero no llegó a publicar ninguna obra original. Respecto a su actividad traductora, comenzó realizando traducciones técnicas, a las que siguieron otras literarias (R. Navarra Amayuelas, comunicación personal: 21 de abril de 2010 y 18 de febrero de 2012; R. Navarra

Jachan y E. Tubau Murillo, comunicación personal: 22 de abril de 2010). Entre las traducciones literarias que realizó se cuentan no solo las de Shakespeare, sino también, según se desprende de los catálogos bibliográficos, algunas anteriores de escritores alemanes, como *Alejandro Magno y su tiempo* (1968, Bruguera y Círculo de Lectores), de Peter Bamm, y *Orígenes de la conciencia moderna de crisis* (1969, editorial Marfil de Alcoy), de Ehrenfried Muthesius.

El proyecto de traducir a Shakespeare debió de significar mucho para el enamorado del dramaturgo que Navarra Farré era según señala sin vacilaciones Ramón Navarra Amayuelas (comunicación personal: 21 de abril de 2010). Los editores, más concretamente Francesc Bruguera —el responsable de edición de la editorial—, tenían como objetivo ofrecer la obra completa de Shakespeare en tres o cuatro volúmenes (Vicenç Palomares Melo [responsable de la serie Joyas Literarias de Bruguera], comunicación personal: abril de 2010). El primer volumen salió a la luz en abril de 1970 con cinco obras traducidas por Navarra Farré. Sus ejemplares se vendieron en menos de un año, lo que puso en marcha la preparación del segundo volumen, cuyas siete obras, también de Navarra Farré, tuvieron igualmente buena acogida (V. Palomares Melo, comunicación personal: abril de 2010).

La editorial encargó la traducción del resto de las obras al escritor catalán Bartolomé Soler, debido a que este, amigo de Francesc Bruguera, había publicado una obra original —la novela *Los muertos no se cuentan* (1960)— del agrado de dicho editor que resultó galardonada con el premio nacional de novela Miguel de Cervantes en su edición de 1961. Esto supuso el fin de la colección, ya que Soler dio un «tono muy personal» a sus traducciones como consecuencia del cual la

publicación de estas fue desestimada (V. Palomares Melo, comunicación personal: abril de 2010).

Ramón Navarra Amayuelas (comunicación personal: 21 de abril de 2010) cuenta que su tío, ya publicada la colección, le hablaba mucho de Shakespeare y hacía hincapié en que al traducirlo había vertido los versos. Efectivamente, Navarra Farré vertió en verso las canciones y los fragmentos también en verso de las cartas, si bien los pasajes en *blank verse* los trasladó en prosa. Para Ramón Navarra Amayuelas, el Bardo marcó mucho personalmente al autodidacta Navarra Farré (R. Navarra Amayuelas, comunicación personal: 12 de abril de 2010), que falleció en Sant Just Desvern (Barcelona) en 1999 (R. Navarra Jachan, comunicación personal: 22 de abril de 2010).

En las décadas de 1970 y 1980, los dos tomos de la colección de Bruguera se reimprimieron y reeditaron en alrededor de media decena de ocasiones. En la década de los 90, reeditaron las traducciones de Navarra Farré Ediciones Olympia, Orbis-Fabbri y, sobre todo, Ediciones B, que en la década de 2000 continuaba reeditándolas.

3.9. *Noche de Epifanía o Lo que queráis* (1983), de Federico Patán

Ya en la década de los 80, aparece en México la segunda versión castellana de *Twelfth Night* cuya primera edición se publicó en Hispanoamérica. Su autor, Federico Patán (Gijón, Asturias, 1937), es español de nacimiento, al igual que el autor de la anterior versión hispanoamericana de la comedia, León Felipe (véase 3.6). Sin embargo, a diferencia de este, quien se exilió cuando superaba los 50 años de edad, Patán ha residido en México prácticamente toda su vida, desde que apenas tenía un año. Él y Angelina Muñiz-Huberman,

autora junto con Alberto Huberman de la última traducción de *Twelfth Night* de la que tengo constancia (véase 3.16), son los integrantes más jóvenes de la llamada *generación hispanomexicana* de escritores, que está compuesta por hijos de exiliados españoles llegados a México a raíz de la guerra civil española.

Poeta, novelista, ensayista y crítico literario, además de traductor, Patán es profesor del Departamento de Letras Modernas de la UNAM desde 1969, y tradujo *Twelfth Night* para el Proyecto Shakespeare del Posgrado en Literatura Comparada de dicha universidad. La persona responsable de tal proyecto, María Enriqueta González Padilla, le encargó la traducción, según consta en una nota sobre el proyecto incluida en el volumen que contiene su *Noche de Epifanía*. Esta misma nota pone de manifiesto que el objetivo del proyecto es actualizar y difundir el conocimiento de Shakespeare en México, y que las traducciones, caracterizadas por su fidelidad, naturalidad, eufonía y erudición, pretenden apoyar a especialistas, actores y profesores. De momento, se han publicado veintiuna, todas ellas en la colección Nuestros Clásicos de la UNAM. Solo la que nos ocupa es obra de Patán.

Noche de Epifanía o Lo que queráis, en verso libre por deseo del traductor (F. Patán, comunicación personal: 20 de enero de 2012), apareció en 1983, cuando dirigía Nuestros Clásicos el escritor guatemalteco Augusto Monterroso, también exiliado en México por motivos políticos. Concebida para la lectura (F. Patán, comunicación personal: 25 de enero de 2012), no tengo constancia de que se haya representado. En 1997 fue reeditada en la misma colección, y en 2012 la ha reeditado en España el grupo editorial Random House Mondadori como parte de sus obras completas de Shakespeare. En

esta otra colección vio la luz el pasado mes de abril, dentro del primer volumen, dedicado a las comedias. Dicho volumen se distribuye actualmente como libro electrónico, además de como libro de bolsillo (el quinto y último volumen está previsto para 2013, y los demás —de los cuales el segundo, dedicado a las tragedias, apareció en formato de bolsillo en el mes de junio— se irán publicando a lo largo del presente año; Hernando, 2012: s. p.).

Patán ha traducido, además de *Twelfth Night*: novelas cortas de Edgar Allan Poe, Herman Melville, Stephen Crane y Mark Twain; cuentos de Poe, Melville, Graham Greene y James Baldwin, entre otros muchos autores; ensayos literarios de Poe, Melville, Twain y otros autores norteamericanos; libros de crítica literaria entre los que cabe destacar *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*, de Frances Amelia Yates; y numerosas monografías de áreas distintas de la literaria, como la psicología y la arquitectura. Fue miembro de la Asociación de Traductores Profesionales de México, ahora inactiva, y ha impartido talleres de traducción.

Su producción literaria ha sido galardonada en diversas ocasiones. En 1987, obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia por su primera novela, *Último exilio* (1986), y en 2006, le fue otorgado el premio nacional mexicano «José Fuentes Mares» por su libro de cuentos *Encuentros* (2006).

3.10. *Noche de Reyes o Como queráis* (1988), de la Fundación Instituto Shakespeare

En 1972, la Universidad de Valencia (UV) celebró los primeros de una serie de «Encuentros Shakespeare» que reunieron a especialistas

de todo el mundo y no solo dieron lugar a los artículos recogidos en los cinco volúmenes publicados hasta la fecha de la serie *En torno a Shakespeare*, sino también al nacimiento en 1978 del Instituto Shakespeare de la UV con el objetivo de traducir al español la producción dramática completa del Bardo (Fundación Shakespeare de España, 1999: s. p.; Conejero, 1993: 161).

La colección de obras de Shakespeare del citado instituto se inició en 1979 con la publicación de *El rey Lear*, obra editada por ellos mismos a la que hasta el momento han seguido otras doce. La editorial Cátedra viene publicando las traducciones en edición bilingüe desde 1985. Dicho año, el Instituto Shakespeare, ya desvinculado de la UV, se transformó en Fundación (Diago, 1993: 95). Otras editoriales como Orbis, Alianza y Octaedro han publicado algunas de las obras a partir de los años 80.

Noche de Reyes o Como queráis apareció por primera vez en abril de 1988, editada por la Fundación Instituto Shakespeare. Posteriormente, se ha publicado en edición bilingüe tanto en Cátedra (1991, serie Letras Universales) como en Altaya, editorial dedicada exclusivamente a la publicación de coleccionables (1995, serie Clásicos de la Literatura Universal).

Varias son las características que distinguen al proyecto de traducción del Instituto Shakespeare. Comenzaré por lo que, en opinión de su director, el catedrático de la UV Manuel Ángel Conejero (Valencia, 1943), las nuevas traducciones podían aportar a la bibliografía shakespeariana española. Son dos aspectos que, a su juicio, no solían considerar los trabajos de los traductores que les habían

precedido: «una traducción en verso libre y una traducción con vocación teatral» (Conejero, 1993: 165-166). Seguidamente profundizaré en estos dos aspectos tal como los contempla Conejero, para posteriormente esbozar el proceso de trabajo del Instituto Shakespeare y dar algunos detalles más de su colección de obras del Bardo, en general, y su *Noche de Reyes*, en particular.

Respecto al primero de los aspectos mencionados, el investigador aprecia una clara necesidad de crear traducciones en verso, tanto para mantener el contraste entre prosa y verso como porque el verso y su ruptura «son armas de gran expresividad dramática y fonostilística [...] a la vez que [...] indicadores actorales de primera magnitud» (Conejero, 1993: 182). De entre las formas de verso posibles, el verso libre se configura, a su modo de ver, como una solución eficaz para verter el flexible *blank verse* de pentámetros yámbicos de Shakespeare (Conejero, 1993: 183).

En cuanto al segundo de los aspectos, el director del Instituto Shakespeare entiende la traducción como reescritura, como reconstrucción en otro idioma del lenguaje universal de, en este caso, el teatro (en otros, la poesía o la narrativa, por ejemplo). Ello le lleva a afirmar que «el producto final [...] ha de ser [...] un texto con garantías reales de actuabilidad» (Conejero, 1993: 170-171). Los rasgos que, a su juicio, definen el lenguaje del teatro son los siguientes: 1) la oralidad (se ha de producir con la voz, de modo que debe ser fácil de expresar oralmente); 2) la ubicación en un eje temporal (debe ser conciso); 3) la ubicación en un eje espacial (su potencial artístico solo se desarrollará sobre el escenario); 4) el que posibilite y guíe la actuación (debe contener indicaciones para el actor, de dónde descansar la voz o cambiar de ritmo o registro, por ejemplo); y 5) el que tenga como

unidad del discurso básica la «frase teatral», que no tiene por qué coincidir con la gramatical. La reconstrucción de estos rasgos exige al traductor un esfuerzo estilístico (de elección a nivel léxico, sintáctico, prosódico, morfológico, etcétera) a la altura del esfuerzo creativo del autor (Conejero, 1993: 171-185).⁸⁵

El Instituto Shakespeare, integrado por profesores universitarios, traductores y actores, procura crear traducciones teatrales mediante un trabajo de marcado carácter colectivo. Los resultados de este trabajo no se limitan a las propias traducciones, sino que incluyen asimismo la publicación de artículos y libros sobre temas relacionados y la representación de algunas de las obras traducidas, actividades ambas que enriquecen la práctica traductora del grupo. Esta se divide, según Conejero (1993: 162-164), en tres etapas principales: 1) la fijación del texto inglés a partir de los trabajos más autorizados y de los textos originales (en cuarto y en folio) «siempre valorando lo que teatralmente vaya a resultar [...] más correcto y eficaz» (Conejero, 1993: 163); 2) la redacción de un primer borrador en castellano a cargo del director del grupo, quien pone las marcas poéticas, tonales, estilísticas y, en definitiva, teatrales que la traducción deberá alcanzar a lo largo del proceso (esta etapa, en la que se tienen en cuenta las traducciones más significativas del entorno europeo, se hace en solitario con objeto de evitar posibles rupturas de la coherencia dramática); y 3) un debate en profundidad en el que participan todos los miembros del grupo y que da lugar a la base del cuerpo de notas de la edición bilingüe y a una nueva redacción del texto, tras la cual se

⁸⁵ Para más información acerca del enfoque del Instituto Shakespeare, consúltese Sola Buil (1985).

realiza una prueba de lectura conjunta por parte de un número más restringido de personas. Puesto que la idea central del proyecto es que traducir a Shakespeare es traducir teatro, el ensayo actoral resulta determinante.

Serrano Ripoll, miembro del equipo, como se indicó en el capítulo 2, resalta, además de las características del proyecto ya mencionadas, su enfoque aglutinador: «los textos [del Instituto Shakespeare] reúnen [sic], en una, todas las diferentes perspectivas con las que hasta [entonces] diferentes traductores se habían enfrentado a los textos dramáticos de Shakespeare», gracias a un estudio comparativo de «traducciones de la misma obra, realizadas por diferentes personas, desde distintas perspectivas» (Serrano Ripoll, 1984: 58).

Las trece obras que actualmente incluye la colección son: *El rey Lear* (1979), *Macbeth* (1980), *El mercader de Venecia* (1981), *Como gustéis* (1983), *Otelo* (1984), *Romeo y Julieta* (1987), *Noche de Reyes o Como queráis* (1988), *Hamlet* (1989), *La tempestad* (1993), *Ricardo II* (1997), *Antonio y Cleopatra* (2001), *Coriolano* (2003) y *Sueño de una noche de verano* (2012). Una decimocuarta obra (*Timón de Atenas*) se encuentra en imprenta según el sitio web del Instituto Shakespeare (Fundación Shakespeare de España, 2001: s. p.). Y en 2008 apareció *The Comedy of Errors* en traducción de Conejero y Pilar Ezpeleta en Albatros Ediciones, con el título *La comedia de los errores*.

Además, algunos miembros del Instituto Shakespeare han traducido al castellano individualmente parte de la producción poética

del Bardo, como los doce sonetos publicados por Jenaro Talens en 1980.⁸⁶

Los miembros del Instituto Shakespeare que firman la primera edición de *Noche de Reyes o Como queráis* son: como co-editores y traductores, Conejero, Jenaro Talens y Juan Vicente Martínez Luciano; y como colaboradores, Vicente Forés López, Purificación Ribes Traver, Serrano Ripoll, Miguel Teruel Pozas y Carmen Campello Antón. El poeta y ensayista Jenaro Talens es catedrático de Teoría de la Literatura y Comunicación Audiovisual de la Universidad de Valencia. Juan Vicente Martínez Luciano y la mayoría de los colaboradores son profesores titulares de Filología Inglesa de la Universidad de Valencia.

La edición bilingüe de *Noche de Reyes o Como queráis* va firmada por Conejero, como director y co-responsable de la versión definitiva, y por Jenaro Talens, como co-responsable de la versión definitiva, si bien en el sitio web del Instituto Shakespeare figuran también como co-editores y traductores de esta edición Juan Vicente Martínez Luciano y Vicente Forés López (Fundación Shakespeare de España, 1999: s. p.). Hasta la actualidad, se ha reeditado en cuatro ocasiones (la última en 2006).

⁸⁶ Cabe precisar en este punto que el Instituto Shakespeare ha desarrollado algunas líneas de trabajo distintas a aquella por la que fue creado, que es la que reviste más interés para esta tesis y en la que, por tanto, me he detenido en el presente apartado; dichas líneas de trabajo son: la traducción al catalán, lengua a la que el equipo ha vertido *Macbeth*; la traducción al inglés de la obra de Ausias March; y la prestación de servicios de asesoramiento textual y estilístico a la compañía The Lope de Vega Project (Gate Theatre de Londres) respecto a los textos en inglés que esta compañía pone en escena (Conejero, 1993: 161-162).

Como ya se puso de manifiesto en 1.7, la versión del Instituto Shakespeare de *Twelfth Night*, al igual que otros textos de la misma colección, se ha llevado a la escena, y su éxito fue muy notable. Las críticas recibidas por los textos son heterogéneas, como se expone en 4.2.1.3.

Conviene mencionar antes de cerrar este apartado que el director del Instituto Shakespeare recibió formación actoral entre 1959 y 1961 (Conejero, 2009) y, ocasionalmente, se sube a los escenarios para actuar. También ha escrito obras de creación propia basadas en Shakespeare, como *Tres nobles amigos*, *Hamlet en el espejo* y *Yo no soy el rey Lear*, todas ellas de 1999. Por último, ha traducido a Pirandello, Chéjov y Tennessee Williams, entre otros dramaturgos, para producciones teatrales concretas de directores como Miguel Narros y Mario Gas.

3.11. *Noche de Reyes* (1994), de Emir Rodríguez Monegal

En 1994, aparece en Buenos Aires la *Noche de Reyes* del crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal. Es la tercera versión castellana de *Twelfth Night* cuya primera edición se publicó en Hispanoamérica (las anteriores son las de León Felipe y Federico Patán, como se pudo constatar en 3.6 y 3.9). A ella, vendrían a sumarse dos versiones hispanoamericanas más en los años 2000 y 2005: la primera, a cargo de la poetisa Piedad Bonnett (véase 3.14); y la segunda, obra de la también poetisa Angelina Muñiz-Huberman y su esposo, Alberto Huberman (véase 3.16). Estas vieron la luz en Buenos Aires y México, respectivamente.

Emir Rodríguez Monegal (Melo, Cerro Largo, Uruguay, 1921 - New Haven, Connecticut, EE. UU., 1985) creó *Noche de Reyes* para que la llevara a la escena la Comedia Nacional de Montevideo con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Shakespeare. Esta versión en prosa (salvo en lo que se refiere a las canciones y las cartas) se estrenó el 17 de abril de 1964 en el Teatro Solís de Montevideo, bajo la dirección del reputado director uruguayo Eduardo Schinca. A finales de 2007, un artículo publicado en el diario *El País* de Uruguay calificaba la producción de Schinca como el «mejor triunfo isabelino» logrado hasta entonces por la Comedia Nacional (Abbondanza, 2007: s. p.).

Aunque el director volvió a estrenar la obra en 1967 con motivo de la inauguración del Teatro de Verano de San Rafael, el texto permaneció inédito durante tres decenios, hasta que la editorial Losada, en un esfuerzo por reponer algunas de las mejores versiones castellanas de los textos del Bardo, lo incorporó a su colección Biblioteca Clásica y Contemporánea, acompañado de una nota de Rodríguez Monegal. En dicha nota, el traductor proporcionaba algunos detalles sobre su versión —la letra de cuyas canciones pertenece a Mario Benedetti— y dejaba constancia del éxito de la representación en el Teatro Solís.

En 2008, el texto se volvió a imprimir en la misma colección y se publicó asimismo en el segundo de los cuatro volúmenes de las *Obras completas* de Shakespeare de Losada, el dedicado a las comedias. Dichas obras completas aparecieron en Buenos Aires y Barcelona. Además, en 2006, las editoriales Vitae Ediciones (Barcelona) y Logista (Madrid) imprimieron el texto individualmente. Todas estas reimpressiones/reediciones se produjeron después del fallecimiento de

Rodríguez Monegal en Estados Unidos, lo que me lleva al resto de su obra traductora (producida, como *Noche de Reyes*, en Uruguay, antes de que el traductor dejara para siempre de residir en este país) y a su condición de exiliado desde 1968 hasta 1985, cuando acabó la dictadura uruguaya y se le permitió regresar a su país, apenas unos meses antes de que falleciera.

En la vida de Rodríguez Monegal se produjo un vuelco poco después de la creación de *Noche de Reyes*. Desde muy joven, el uruguayo, además de trabajar como profesor de Literatura en un centro de enseñanza secundaria (su «trabajo oficial», en sus propias palabras; Mirza, 1985: 9), había colaborado en diversas publicaciones periódicas, principalmente como crítico de literatura, teatro o cine, aunque en algunas también desempeñó cargos de dirección. Dos publicaciones en las que tuvo un papel particularmente destacado son el semanario político y cultural *Marcha*, cuya sección literaria dirigió desde 1944 hasta 1959, y la revista literaria *Número*, fundada en 1949 por él junto con Idea Vilariño y Manuel Claps, y a la que se incorporó, posteriormente, Mario Benedetti. En ambas publicó traducciones, en un intento de «introducir “lo nuevo” y [...] renovar el presente, sin prestar atención a la nacionalidad de origen del texto» (Robaina, 2008: s. p.). Para *Marcha* vertió parte de la poesía de T. S. Eliot. Para *Número*: la novela de T. S. Eliot *Murder in the Cathedral* (traducida junto con Idea Vilariño) y el relato breve de George Orwell *Shooting an Elephant*; el artículo de crítica de Pedro Salinas «The Exaltation of Reality: Luis de Góngora»; y un fragmento de las notas de Henry James recogidas en

el libro *The Notebooks of Henry James*⁸⁷. No me constan otras traducciones publicadas de Rodríguez Monegal, pero, según afirmó él mismo en diversas entrevistas en las que aludía a su vida en su país, tradujo *Hamlet* junto con Idea Vilariño (Mirza, 1985: 9; Campodónico, 1985: 24). Un comentario suyo respecto a esta traducción shakespeariana, que con toda probabilidad se hizo para el teatro, da fe de la capacidad de difusión de la cultura que para Rodríguez Monegal tenía la traducción, así como de su empeño en aprovechar dicha capacidad (Campodónico, 1985: 24):

El poco dinero que había para la cultura lo usábamos a fondo. Nosotros hacíamos milagros, revistas y páginas literarias, espectáculos, traíamos gente de cine, se ponían obras de teatro, todo con muy poco dinero y mucho sudor. Por ejemplo, Idea Vilariño y yo tradujimos *Hamlet*, [...] y nosotros no recibimos ni un centavo [...].

En 1966, el profesor marchó a París con una licencia sin goce de sueldo para fundar la revista literaria *Mundo Nuevo*. Cuando, en julio de 1968, regresó a Montevideo, tuvo conocimiento de que lo habían destituido por abandono de cargo (Campodónico, 1985: 24). Esta destitución segaría su actividad crítica y traductora, por las razones que se expondrán a continuación. Despojado de su principal fuente de ingresos, se vio obligado a abandonar su país en busca de trabajo y, tras breves estancias en Venezuela, Francia e Inglaterra, se incorporó a la Yale University en 1969 como profesor de Literatura Latinoamericana (1985: 24). En este puesto permaneció hasta su fallecimiento, y durante el periodo que transcurrió entre 1972 y la finalización de la dictadura uruguaya (1973-1985), sin poder visitar su

⁸⁷ Véase, para más información, Robaina (2008).

país, debido a que le retiraron el pasaporte⁸⁸. Las razones por las que su actividad crítica y traductora se vieron interrumpidas para siempre con la irrupción en su vida del exilio se resumen en dos palabras: *dedicación exclusiva*, la que le exigía su trabajo en Yale, y que supuso una gran pérdida para el uruguayo, según se desprende de una entrevista que concedió durante una breve visita a Uruguay realizada una vez que recuperó su pasaporte. «[En] Uruguay», afirma Rodríguez Monegal, «yo podía hacer mi trabajo [se refiere a su trabajo como profesor de secundaria] y cualquier otra cosa que me gustara», y añade: «Cuando fui a Estados Unidos (en cambio) primero: usted, señor, es un académico, da sus clases, va a la Biblioteca, publica sus trabajos, pero no puede hacer otra cosa» (Campodónico, 1985: 24). A la réplica del entrevistador «Le exigían dedicación completa», el profesor responde (1985: 24):

Sí. Se acabó. Toda mi pasión por escribir sobre cine, traducir para el teatro... desde el punto de vista erudito académico yo he crecido, pero a costa de qué. De dejar de ser yo en todas las cosas que me gustaba hacer y en las que yo antes era un actor y ahora soy un espectador.

Estas palabras de Rodríguez Monegal subrayan su interés por la traducción, más en particular por la traducción para el teatro. En Estados Unidos, como se viene explicando, no pudo traducir, pero la traducción no dejó de ser uno de sus temas de conversación preferidos y, además, centró algún seminario de los que impartió en Yale (Ulacia, 1986: 62-67).

Para concluir, cabe mencionar que de la obra que publicó fuera de su país, él ha destacado, como trabajo literario, su biografía de Borges *Jorge Luis Borges: A Literary Biography* (1978), y, desde un punto de vista

⁸⁸ Véase Campodónico (1985) para más información sobre este hecho.

más general, su antología de la literatura latinoamericana *The Borzoi Anthology of Latin American Literature* (1977) (Campodónico, 1985: 24).

3.12. *Noche de Reyes o Lo que queráis* (1996), de Ángel Luis Pujante

A mediados de los años 80, el catedrático de la Universidad de Murcia Ángel Luis Pujante, se propone, como José María Valverde en la década de los 60 (véase 3.7) y el equipo de Manuel Ángel Conejero a finales de los 70 (véase 3.10), traducir las obras dramáticas de Shakespeare. Pujante (Murcia, 1944) deseaba dar continuidad a la corriente traductora iniciada en España por Jaime Clark al verter a Shakespeare respetando la alternancia entre prosa y verso y *blank verse* y verso rimado —después de décadas de traducción en prosa—. Esta corriente, cuyo precursor era el romántico alemán August Wilhelm Schlegel (1767 - 1845) (véase 2.5, especialmente 2.5.2), había llegado a arraigar no solo en Alemania sino también en otros países (por ejemplo, Rusia y Hungría); sin embargo, en España, solo fue seguida por Guillermo Macpherson a juicio del catedrático murciano, quien descarta los intentos contemporáneos de traducir a Shakespeare en verso por no ser tan sistemáticos como los de Clark y Macpherson (Pujante, 2001a: 24; 2006: 364).

Tras publicar algunas obras en ediciones de la Universidad de Murcia entre 1986 y 1989 (*Coriolano*, *Julio César*, *El mercader de Venecia* y *Otelo*), Pujante publicó estas y dieciséis más en la Colección Austral de Espasa-Calpe de 1990 a 2007, lo que suma la veintena de obras a la que se había comprometido con la editorial en los años 80. Las 20 obras publicadas incluyen las grandes tragedias, las grandes comedias y algunos de los dramas históricos más significativos. Por su versión de

la comedia *The Tempest* (*La tempestad*, 1997), que salió a la luz solo un año después que la de *Twelfth Night* (*Noche de Reyes o Lo que queráis*, 1996), el catedrático obtuvo en 1998 el Premio Nacional de Traducción. Posteriormente ha puesto de manifiesto su interés por las comedias del Bardo, entre las que ha destacado *Twelfth Night* (Arco, 2007: s. p.):

Me interesa mucho la comedia en Shakespeare, porque aunque todos tenemos la tendencia a admirar las tragedias, yo creo que las comedias también nos dicen mucho sobre cómo vive la gente, cómo se relaciona [...] No todas ellas me interesan igualmente, pero sí el núcleo de comedias románticas: *Como gustéis*, *Noche de Reyes*, incluso *El mercader de Venecia* y, desde luego, *El Sueño* [sic] *de una noche de verano*, más imaginativa, más fantástica.

Tal vez dicho interés es lo que ha determinado que las dos primeras obras shakespearianas vertidas por el traductor después de haber cumplido con su compromiso inicial con Espasa Calpe sean comedias. Se trata de *Much Ado About Nothing* y *The Two Noble Kinsmen*. Esta última, atribuida a William Shakespeare y John Fletcher y compuesta en 1613-1614, no se había vertido al castellano nunca antes, y ha sido cotraducida por Pujante y Salvador Oliva. Ambas se han publicado, junto con una traducción de *Henry V* de Oliva, en la obra en dos volúmenes *Teatro selecto* de Troa Librerías (2008) y en Espasa Calpe (2008, serie Clásicos).

Con respecto a las características de sus traducciones, Pujante parte en su actividad traductora de su concepción de la traducción literaria como una actividad intelectual compleja y de enorme trascendencia cultural que consiste en «la transposición de una estructura literaria a otra equivalente que se proponga producir efectos análogos a los del texto original» (1989: 134 y 2001a: 23). Su objetivo

de «equivalencia funcional»⁸⁹, por tanto, no atañe únicamente al sentido, sino también a la forma, pues, como señala el filólogo, «orientar la traducción hacia ese carácter dinámico no tiene por qué excluir la atención a la correspondencia formal» (1989: 134). En el proceso de producción de un texto «dramático y poético equivalente», Pujante (2006: 364) distingue dos etapas principales: la comprensión del original y la expresión en la lengua receptora. La primera requiere, a su juicio, una fuerte preparación filológica, sobre la literatura en general, el género del teatro y el texto concreto que se vaya a verter. A dicha preparación habrá de añadirse un trabajo de erudición que permita al traductor dominar la bibliografía primaria y secundaria acerca del autor⁹⁰. Esta etapa no solo resolverá problemas de lengua y estilo, sino también cuestiones relativas a la disposición del texto, a las acotaciones escénicas y al texto base⁹¹. En cuanto a la segunda etapa, exige a juicio del filólogo la competencia y la creatividad necesarias por parte del traductor para que la traducción surta efecto en otro contexto cultural⁹².

En relación con los polos de «adecuación» o «aceptabilidad», o la escala de «aculturización», Pujante (1995: 15) considera que en la traducción de la obra de Shakespeare ha predominado la tendencia a

⁸⁹ Término utilizado con frecuencia por el traductor, que él define como la equivalencia destinada a «producir en el receptor una reacción lo más semejante posible a la del receptor del original» (Pujante, 1989: 134).

⁹⁰ Cabe mencionar que la bibliografía primaria y secundaria acerca de Shakespeare es, como el propio Pujante (1998-1999: 21-23) ha expresado, abrumadora. El catedrático ha llegado a calificar la secundaria de «inabarcable» (1998-1999: 22).

⁹¹ Podrá encontrarse más información sobre este asunto en Pujante (1993: 227-252 y 2005: 297-312).

⁹² «Ni la erudición ni la filología le servirán de nada al traductor que aspire a un equivalente dramático y poético de la obra de Shakespeare y no sepa emplear los recursos de su idioma ni sea también una especie de escritor o de poeta, al menos en el sentido de poseer las capacidades expresivas que se le supone a un escritor o poeta en ejercicio», sostiene Pujante (2006: 366).

«asimilar culturalmente al autor, sobre todo en el teatro, donde [...] se han preferido las adaptaciones a las traducciones». Él se sitúa a sí mismo —y sin dudar— del otro lado, el de «dejar en paz al autor y llevar hacia él al lector» (1995: 15) —aludiendo a Schleiermacher (1813)—. Esta postura es consecuencia, según el catedrático, de la segunda de las tres fidelidades que persigue en sus traducciones, y que se explican brevemente a continuación.

Las versiones de Pujante de la obra dramática de Shakespeare están marcadas, además de por las consideraciones anteriores, por un triple propósito de fidelidad, «a la naturaleza dramática de la obra, a la lengua de Shakespeare y al idioma del lector» (1995: 11-21). Con respecto a la primera de estas tres fidelidades, el filólogo, al igual que Susan Bassnett en sus últimas publicaciones⁹³, opina que «la dramaticidad [o teatralidad] del original sólo puede verterse lingüísticamente» (1995: 12; también expresó esta idea en Pujante, 1989: 138) y desconfía de determinados usos de dicha noción que parecen ir encaminados a justificar la excesiva libertad respecto al original con la que se han realizado algunas traducciones (Pujante, 1998-1999: 27-29; 2001a: 26-27). A su entender, el traductor que desee ser fiel a la naturaleza dramática de una obra debe ser consciente de los gestos, elementos visuales, movimientos escénicos, etc. que contienen las acotaciones explícitas e implícitas y prestar especial atención a dos aspectos del lenguaje dramático: la oralidad y la concisión. El primero es descrito por el investigador como la

⁹³ Véase 2.2.1, donde quedan recogidas, por un lado, las siguientes palabras de Bassnett (1985: 102): «after all, it is only within the written that the performable can be encoded», y, por otro lado, la oposición de la investigadora al empleo de la noción de *performability* o *speakability*, que, a su juicio, permite a los traductores justificar estrategias de traducción que pueden implicar cierto desvío del TO (Bassnett, 1998).

capacidad de un texto para ser enunciado con soltura, capacidad a la que contribuyen la distribución de vocales y consonantes, el vocabulario, la sintaxis y el ritmo. El segundo, la concisión, consiste en el mantenimiento de «una duración de emisión igual o semejante a la del original» que evite sobre todo cualquier pérdida de tensión y de expresividad (1995: 13).

Ser fiel a la lengua de Shakespeare requiere, por su parte, «entenderla bien en su doble aspecto lingüístico y poético» (1995: 13), lo cual, como ha indicado Pujante en numerosas ocasiones, entraña una gran dificultad, dada nuestra distancia temporal y espacial (y, por tanto, cultural) de la época de Shakespeare y habida cuenta de lo elaborado de la expresión poética shakespeariana (1995: 13-15). Para el catedrático, es en este último factor (frente al primero, que oscurece la gramática y el léxico) donde radica la mayor dificultad. Algunos de los aspectos más mencionados por Pujante a este respecto son: la coexistencia de, por un lado, verso y prosa y, por otro, *blank verse* y verso rimado; un lenguaje figurado audaz; los frecuentes juegos de palabras (a veces en cadena); y la inmensa variedad de estilos (única en la literatura inglesa, al menos hasta Joyce, y que distingue no solo a unos personajes de otros, sino también al mismo personaje en distintos fragmentos de una obra) (1995: 13-15; 2001a: 25-26; 2005: 308-311; 2006: 366-376). En lo relativo a la transposición del *blank verse*, frente a los precedentes de Clark y Macpherson —quienes optan por el endecasílabo blanco—, el filólogo se decanta (al igual, por otro lado, que el Instituto Shakespeare) por el verso libre. Entiende que la distancia entre las lenguas inglesa y española, a diferencia de aquella entre el inglés y el alemán, obliga a veces, si se utiliza un metro fijo, a realizar supresiones dirigidas a que el texto encaje en el molde y a

expresarse de forma «torpe y amazacotada» (1995: 16). Por esta razón, y ante la pista que le proporcionó la falta de uniformidad del *blank verse* en la época de Shakespeare, recurrió al verso libre, que a su juicio «puede ofrecer una andadura rítmica equivalente sin menoscabo del sentido ni de los recursos estilísticos del original» (1995: 16)⁹⁴. El traductor advierte de que lo importante no es el número de sílabas, sino las estructuras rítmicas, y estas pueden lograrse mediante el verso libre, que, además, permite el uso de diversos metros fijos. Utiliza con frecuencia endecasílabos y octosílabos, «que son los [versos] que más aparecen en el teatro clásico español, seguramente porque contienen los patrones rítmicos de la lengua hablada y, por tanto, suenan muy naturales» (2001a: 25). En los versos rimados, como las canciones, emplea normalmente dodecasílabos para marcar el contraste con el verso libre (2001a: 25). En cuanto a la prosa, opina que tampoco está exenta de dificultad, ya que presenta un alto grado de formalización que se deberá reproducir de manera que no se pierda la función estilística y dramática de, por ejemplo, el uso continuo de esquemas simétricos, de antítesis y paralelismos (1989: 144-146).

En lo que concierne a la fidelidad al idioma del lector, consiste en ajustar el texto a los márgenes de tolerancia del castellano, lo que implica la ya comentada búsqueda de equivalentes funcionales, y pretende evitar que la fidelidad a la lengua de Shakespeare dé lugar a traducciones lingüísticamente extravagantes, grotescas o incomprensibles (1995: 15-17; 2001a: 28).

⁹⁴ Véase para más información Pujante (1989: 146-150 y 2001a: 25).

Cabe mencionar que Pujante no descarta la validez de otros métodos de traducir⁹⁵, aunque sea claro al afirmar que «el traductor debe servir al autor original, no servirse de él[; c]oncretamente[,] no poner en su boca lo que no está en el texto, ni quitar lo que está, ni tampoco trasladar lo que dice en un estilo inadecuado» (2001a: 26). Reconoce que en el mundo del teatro se ha aspirado siempre a la máxima libertad frente a los textos, pero puntualiza que cuando se trata de clásicos, se puede «exigir cultura teatral», para que el efecto sociocultural de tal libertad no sea dañino (1998-1999: 28-29). Con respecto a quienes dudan de la posibilidad de representar una traducción frente a una adaptación, señala que cuando se ha hecho en condiciones adecuadas, ha funcionado (1998-1999: 27).

Algunas de las traducciones de Pujante se han representado, y entre ellas se encuentra *Noche de Reyes*, que obtuvo un gran éxito sobre las tablas, como ya se ha puesto de relieve (véase 1.7). El éxito del texto en el que se basó dicho montaje está también fuera de cuestión. En una década se había reimprimido cerca de una decena de veces y había aparecido una edición revisada, la décima, tras la cual siguieron sucediéndose las reimpressiones (en 2007 eran doce). Otras obras corrieron la misma suerte en el entorno editorial. Un artículo de *El Mundo* se hizo eco en 1997 de que se habían vendido 30 000 ejemplares de *Hamlet* desde que salió a la luz en 1994, con dos reediciones por año; para el autor del artículo, «Pujante, de la mano de Austral, est[aba] batiendo todos los records [sic]» (Amestoy, 1997: 6-7).

⁹⁵ «No creo en un método único para traducir literatura, ni que un modo de traducir sea mejor que otro, puesto que la operación de traducir se basa en decisiones y se orienta a unos fines predeterminados en función de un contexto sociocultural», afirmaba hace unos años (Pujante, 2001a: 23).

La obra crítica del traductor-investigador incluye, además de las publicaciones comentadas en este apartado y en 2.3.2, una edición de las primeras traducciones al español de los sonetos de Shakespeare⁹⁶ y una edición de todo el teatro del Bardo en castellano⁹⁷ que incluye traducciones de diversos traductores seleccionadas por Pujante como las mejores (entre ellas, la *Noche de Reyes* de Jaime Clark y otros textos de Clark, Benavente, Astrana y el propio Pujante). El catedrático ha traducido, además de al dramaturgo inglés, a Thomas Middleton, del que ha vertido *A Game at Chess* (*Una partida de ajedrez*, 1983).

3.13. *Noche de Reyes* (1996), de Cristina María Borrego

En 1996, no solo se publicó la traducción de Pujante, sino que también salió a la luz —solo dos meses después, esto es, en julio— la que representa la última traducción en sentido estricto de *Twelfth Night* que ha aparecido hasta la fecha en nuestro país: una versión en prosa (exceptuando las canciones y las cartas) que, como ha señalado Rosario Arias (2001: 61-64), procura llegar al mayor número posible de lectores, en lugar de ir dirigida a un público especialista. Arias se basa para realizar esta afirmación en su bajo precio (en torno a los dos euros el volumen, que contiene *El Mercader de Venecia* además de *Noche de Reyes*) y en que no va acompañada ni de notas ni de una introducción crítica. Seguidamente daré algunos detalles más sobre la traducción y su autora, de la que nada se ha dicho hasta el momento.

⁹⁶ Pujante, Á. L. (ed.). (2009). *Shakespeare, sonetos escogidos: las primeras versiones castellanas*. Murcia: Nausicaä.

⁹⁷ Pujante, Á. L. (ed.). (2007). *Teatro completo. William Shakespeare*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

El volumen de *Noche de Reyes* apareció junto con otro que incluía *El sueño de una noche de verano* y *La fierecilla domada*. Ambos volúmenes estaban firmados por la misma traductora, Cristina María Borrego, y pertenecen a la serie Clásicos de Siempre de la editorial madrileña ahora inactiva M. E. Editores. En 1998, Edimat Libros, editorial del mismo grupo que la anterior, volvió a publicar las obras de ambos volúmenes en una serie también denominada Clásicos de Siempre. Un año después, Edimat Libros reeditó de nuevo las obras del primer volumen, en este caso dentro de su serie Clásicos Selección, y reimprimió las del segundo volumen. Además, en la década del año 2000, reeditó algunas de las obras (aunque no *Noche de Reyes*) por separado y junto con otras obras de Shakespeare, de otros traductores.

Curiosamente, la cubierta y el forro del volumen de 1999 llaman la atención sobre *El Mercader de Venecia*: por un lado, ambos incluyen una imagen de Venecia y sus canales; por otro, el forro contiene una nota sobre las dos obras presentadas en el volumen que va precedida del encabezado «EL MERCADER DE VENECIA».

Respecto a la serie en la que apareció este volumen, Edimat afirma en su sitio web que cuida al máximo el aspecto exterior de los libros y que «todas las traducciones respetan fielmente el original, siempre en beneficio de una edición que se encuentran [sic] al alcance de todos los públicos» (Edimat, s. f.: s. p.).

Cristina María Borrego Rodríguez (León, 1968) es licenciada en Filología Inglesa y tiene un Bachelor of Arts en «Business Studies» de la University of Stirling (1994). Si bien en la actualidad trabaja en

Londres como consultora de telecomunicaciones, en la segunda mitad de la década de los 90 se dedicó a la traducción, primero realizando traducciones por encargo para M. E. Editores y, a continuación, como traductora técnica de una compañía farmacéutica de León (C. M. Borrego, comunicación personal: 3 de mayo de 2010). Para M. E. Editores tradujo, además de las obras de Shakespeare mencionadas, seis libros sobre mitos y leyendas, algunos de los cuales fueron vertidos al español en equipo, junto con Nicola J. Bogle y Marta Olmos.

Como se ha mencionado, Edimat Libros ha publicado también traducciones de Shakespeare de otros traductores, como Javier Alfonso López y Juan Alarcón Benito. Entre ellas, cabe mencionar *Macbeth*, *Hamlet* y *Romeo y Julieta* (publicadas por primera vez en M. E. Editores en 1994, las dos primeras, y 1996, la tercera), y *Otelo* (1999) y *Antonio y Cleopatra* (2000). Todas se han reeditado o reimprimido en al menos una ocasión y tienen un precio inferior a los tres euros el volumen de hasta dos obras.

3.14. *Noche de Reyes o Lo que quieran* (2000), de Piedad Bonnett

En el año 2000, se publicó en Buenos Aires una nueva *Noche de Reyes*, cuya autora es la poetisa y novelista Piedad Bonnett. Se trata de la segunda traducción de *Twelfth Night* publicada en Argentina y la cuarta versión hispanoamericana.

Realizada en verso libre, forma parte de la serie Shakespeare por Escritores de la editorial Norma. Con esta serie, su director, el escritor y traductor argentino Marcelo Cohen, se proponía publicar unas obras

completas de Shakespeare en español traducidas íntegramente por escritores de España e Hispanoamérica. Ofreció el proyecto a varias editoriales españolas, pero, después de que ninguna se mostrara interesada, fue la argentina Norma la que lo acometió.

Frente a los otros dos proyectos que en la actualidad persiguen la traducción sistemática de las obras de Shakespeare al español (el de la Fundación Instituto Shakespeare y el de Ángel Luis Pujante), el proyecto de Cohen tenía dos ventajas principales: por un lado, tendría en cuenta la diversidad de la lengua española (que ni aquellos dos proyectos ni el de Astrana Marín o el de José María Valverde tenían/tuvieron en cuenta, de modo que obligaban a los hispanoamericanos a leer en español de España las colecciones más completas de Shakespeare en castellano); por otro lado, al implicar a un amplio número de traductores, podría brindar todas las obras en un breve plazo de tiempo (como se ha mencionado en 3.10 y 3.12, ni la colección del Instituto Shakespeare ni la de Pujante, comenzadas hace décadas, se han completado aún).

Formaron el grupo de traductores casi 40 escritores de 11 países (M. Cohen, comunicación personal: 25 de marzo de 2011). La negativa de muchos escritores a participar en el proyecto y el abandono de este por parte de otros ocasionó que algunas literaturas (como la argentina, la colombiana y la española) se encontraran más representadas que otras, entre las cuales varias (por ejemplo, la guatemalteca y la nicaragüense) ni siquiera tuvieron representación (M. Cohen, comunicación personal: 25 de marzo de 2011).

Las pautas a las que los traductores debieron ajustarse fueron, por un lado, realizar traducciones y no versiones, y, por otro, hacer un uso dúctil de la lengua sin abusar de los localismos (Gamerro, 2000: s. p.).

En relación con la primera de estas pautas, para Cohen, que realizó algunas de las traducciones y ha vertido igualmente a Marlowe y Ben Jonson, el ser escritores les daba no «patente de curso como para hacer cualquier cosa» pero sí «un plus de libido y de conocimiento interior de la lengua, una especie de intimidad con la sintaxis, de necesidad. Y amor» (Gamerro, 2000: s. p.). Su intención era crear traducciones «literarias, de lectura», facilitar «que se leyera lo más literariamente [posible] una gran literatura que fue concebida para el teatro» (M. Cohen, comunicación personal: 3 de febrero de 2012). Respecto a la segunda pauta, tenía como objetivo no solo garantizar la inteligibilidad de país a país, sino también evitar el efecto ridículo de insultos muy locales proferidos en una taberna inglesa (Gamerro, 2000: s. p.).

Como texto base se empleó la edición crítica *The Oxford Shakespeare* dirigida por Stanley Wells y Gary Taylor; no obstante, se consultaron otras ediciones prestigiosas, como *The Arden Shakespeare*. Cada traductor tuvo libertad para elegir la forma métrica a la que trasladar el *blank verse*, y cada obra lleva un prólogo en el que el/los autor(es) justifica(n) sus elecciones y se hace un recorrido por la obra original. Las traducciones fueron revisadas cuidadosamente por el editor general (Marcelo Cohen) y el equipo editorial. Para Cohen, tienen como rasgo distintivo que son «más tersas, más musicales y confiables» (Gamerro, 2000: s. p.).

La colección generó gran expectación a un lado y otro del Atlántico (Barranco, 1999: 54; Pomeraniec, 1999: s. p.) y cumplió su cometido, dado que se publicaron todas las obras dramáticas más los sonetos, «La violación de Lucrecia» y «Venus y Adonis» (M. Cohen, comunicación personal: 25 de marzo de 2011). No obstante, y pese a

que se concibió como una colección barata de gran difusión (M. Cohen, comunicación personal: 25 de marzo de 2011), su alcance ha sido reducido. No ha visto la luz en España (salvo obras sueltas que el grupo editorial Random House Mondadori ha seleccionado para sus obras completas de Shakespeare; véase 3.9), y un objetivo secundario de Cohen, el de acompañarla de una colección hermana bilingüe en tres volúmenes, no se ha cumplido de momento (M. Cohen, comunicación personal: 25 de marzo de 2011).

Piedad Bonnett (Amalfi, Antioquia, Colombia, 1951) realizó su primera versión de *Twelfth Night* mucho antes de su colaboración en el proyecto de Cohen, antes incluso de comenzar a publicar poesía (y mucho antes, por tanto, de su primera incursión en la novela). Fue en 1988, año en el que acumulaba cerca de una década de experiencia como profesora en la Universidad colombiana de los Andes, donde se había licenciado en Filosofía y Letras. Debido a su amistad con el grupo de teatro de Bogotá Teatro Libre (Jaramillo, 2004: s. p.), fundado en 1973, adaptó *Twelfth Night* a la escena para la primera temporada de su sede de Chapinero. Ricardo Camacho, el fundador del grupo, del que todavía es director artístico, dirigió la puesta en escena. La obra recibió críticas negativas, frente a las positivas que habían cosechado las anteriores producciones shakespearianas del Teatro Libre («De corto vuelo», 1988: s. p.). No obstante, en 1996 se volvió a representar, para el V Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, también bajo la dirección de Camacho.

Después de esta primera colaboración, Bonnett ha creado varias obras teatrales para el Teatro Libre de Bogotá: el monólogo *Gato por liebre* (estrenado en 1991), *Que muerde el aire fuera* (1997), el cabaret

musical *Sanseacabó* (2002) y *Se arrienda pieza* (2003), todas ellas dirigidas por Camacho. *Gato por liebre*, como *Noche de Reyes*, fue duramente criticada; la crítica coincidió en que Bonnett no tenía lenguaje teatral (Martínez Polo, 2003: s. p.). Sin embargo, la escritora aprendió a saltar del lenguaje poético al teatral y sus siguientes obras obtuvieron reconocimientos de la crítica, gracias, quizás, a la beca Francisco de Paula Santander para un trabajo de dramaturgia de la que fue merecedora en 1992. No obstante, ella no se considera dramaturga, sino, en primer lugar, poetisa (desde 1989 ha publicado siete libros de poemas) y, a continuación, novelista (desde 2001 ha publicado cuatro novelas, la última en 2010), aunque el teatro le da la oportunidad de manejar temas populares que no podría abarcar mediante su poesía y sus novelas (Jaramillo, 2004: s. p.; Martínez Polo, 2003: s. p.; Bonnett, 2010: s. p.).

Tras la adaptación de *Twelfth Night* realizada en 1988, en el año 2000 tradujo dicha comedia para Norma. Además, ha traducido el poema de Edgar Allan Poe *The Raven*, que publicó con el título *El cuervo* en 1994⁹⁸.

Por el primero de sus libros de poemas recibió mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz. Por el tercero, *El hilo de los días* (1995), el Premio Nacional de Poesía otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1994. Además de poesía y novelas, ha publicado cuentos y ensayos.

3.15. *Noche de necios* (2000), de Paco Redondo y Loreto Berrió

Con motivo de la Cuarta Feria de Teatro de Castilla-La Mancha (Puertollano, 27-30 de septiembre de 2000), se preparó una adaptación

⁹⁸ Poe, E. A. (1994). *El cuervo* (P. Bonnett, trad.). Bogotá: El Áncora Editores.

de *Twelfth Night* en verso libre titulada *Noche de necios* que representó el grupo de teatro Cachivaches en dicho evento.

Su autor principal es el director del montaje, Francisco José Redondo Navalón (Albacete, 1962). La profesora de Inglés de enseñanza secundaria Loreto Berrió Olmo (Albacete, 1963) le prestó su colaboración (F. J. Redondo Navalón, comunicación personal: 22 de abril de 2010) y, en consecuencia, también firma el texto.

Redondo Navalón, quien seleccionó la obra, es licenciado en Arte Dramático, miembro de la Asociación de Directores de Escena de nuestro país y profesor de Teatro de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Tiene una larga trayectoria como actor y director y, desde 2001, dirige el Festival Nacional de Teatro Universitario de la UCLM. Entre los autores con los que ha trabajado desde 1980 como actor y desde 1991 como director se encuentran Federico García Lorca, Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Bertolt Brecht, Dario Fo, Harold Pinter, Chéjov, León Tolstoy y Máximo Gorki.

Su participación en producciones de obras de Shakespeare es, sin embargo, reducida. Fue ayudante de dirección del director Miguel Narros para un montaje de *A Midsummer Night's Dream* estrenado en el Teatro Español en 1986, y dirigió otro montaje de la misma comedia en Albacete en mayo de 1995. Ambas producciones se titulaban *El sueño de una noche de verano*.

Podrían explicar esta reducida participación en obras de Shakespeare los numerosos problemas que el director afirma haber tenido con el Bardo a raíz de la calidad en su opinión insuficiente de las traducciones disponibles —al menos hasta que apareció la versión

de Ángel Luis Pujante, que especifica que no ha estudiado— (F. J. Redondo Navalón, comunicación personal: 22 de abril de 2010).

Noche de necios fue representada por Cachivaches en diversos pueblos de Castilla-La Mancha durante el año 2001, tras la puesta en escena de la Cuarta Feria de Teatro de Castilla-La Mancha. Posteriormente, Redondo Navalón volvió a montar *Twelfth Night*, pero no consiguió apoyos y, como resultado, el nuevo montaje no se representó (F. J. Redondo Navalón, comunicación personal: 22 de abril de 2010).

En la actualidad, Redondo Navalón se dedica principalmente a la dirección de obras de teatro contemporáneo para distintos grupos teatrales, entre los que se encuentran *La ruina*, de ONCE Albacete, y el grupo de teatro universitario Ubú (F. J. Redondo Navalón, comunicación personal: 22 de abril de 2010).

3.16. *Noche de Reyes o Como quieran* (2005), de Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman

A finales de 2004, el director teatral Ludwik Margules dirigió para la XXV Muestra Nacional de Teatro de México *Noche de Reyes o Como quieran*, la que sería su última producción teatral. Margules (Varsovia, Polonia, 1933 - Ciudad de México, 2006) se encontraba exiliado en México desde 1957 a causa de las secuelas de la segunda guerra mundial en su país de origen, y se había convertido en un pilar del teatro mexicano, motivo por el cual se le rindió un homenaje en la citada muestra y el año anterior había obtenido el Premio Nacional de Ciencias y Artes de México.

Entre sus producciones más destacadas se encuentran: *La trágica historia del doctor Fausto*, de Christopher Marlowe (estrenada en 1967);

Ricardo III, de Shakespeare (1971); y *Fiesta de cumpleaños*, de Harold Pinter (1974). Estas dos últimas estuvieron basadas en traducciones de Angelina Muñiz-Huberman, integrante de la «generación hispanomexicana» de escritores debido al exilio de sus padres como consecuencia de la guerra civil española (véase el comienzo de 3.9).

El texto de la producción *Noche de Reyes o Como quieran* es obra de Muñiz-Huberman y su esposo, Alberto Huberman, quienes lo crearon después de que Margules revisara varias versiones castellanas de *Twelfth Night* y ninguna le satisficiera: según han afirmado los traductores, algunas le parecieron muy libres y en otras, apreció errores de sentido y un lenguaje «arcaico, barroco, de español de España, muy recargado y muy impropio para acercar la juventud a Shakespeare» (Jiménez, 2006: s. p.). Margules y el matrimonio Huberman-Muñiz determinaron que necesitaban una traducción «apegada al texto, pero con un lenguaje bello y accesible al público mexicano, sobre todo joven[; y] no sólo mexicano, sino para todo el público latinoamericano» (Jiménez, 2006: s. p.). Los traductores prestaron especial atención a la diversidad del lenguaje de la comedia, que vertieron en prosa (excepto las canciones y las cartas), y también atendieron especialmente al personaje de Malvolio, con respecto al que han subrayado que cuando en la obra otros personajes se burlan de él —un puritano—, se está haciendo «una burla al puritanismo, que era enemigo del teatro» (Jiménez, 2006: s. p.).

Margules deseaba desde hacía años llevar a la escena la comedia, y le atraían especialmente todas las posibilidades que ofrecía desde el punto de vista erótico (Jiménez, 2006: s. p.). El montaje estuvo en cartel desde el 14 de agosto hasta el 28 de noviembre de 2004 en el

Teatro El Galeón del Centro Cultural del Bosque (Chapultepec, Ciudad de México) y tuvo muy buena acogida tanto por parte del público, que llenó la sala, como de la crítica (Milarka, 2004: s. p.; Ashwell, 2006: s. p.; Soberón Bullé Goyri, 2006: s. p.).

El texto se publicó (con una introducción de Muñiz-Huberman) en 2005, en la colección Clásicos para Hoy de la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA). Dicha colección, perteneciente al rubro Infantiles y Juveniles, tiene como objetivo ofrecer a las nuevas generaciones de lectores lo mejor de la literatura universal.

Angelina Muñiz-Huberman o Muñiz Sacristán (Hyères, Francia, 1936) y Alberto Huberman (Cuba, 1928) han traducido también, conjuntamente: *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne⁹⁹; la antología de textos de Nikita Sergeyevich Khrushchev *La conquista sin guerra*, compilada y editada por N. H. Magel y Jacques Katel¹⁰⁰; y el poema épico *Los viajes del último Benjamín de Tudela*, de Yehuda Amijai¹⁰¹, traducido del hebreo por Huberman y cuya versión poética e introducción son de Muñiz-Huberman (A. Muñiz-Huberman, comunicación personal: 17 de junio de 2010). Esta escritora es desde 1975 profesora de Literatura Comparada de la UNAM, donde se doctoró en Letras. Por su parte, el Dr. Alberto Huberman es investigador en Biomedicina del Instituto Nacional de Ciencias

⁹⁹ Hawthorne, N. (1964). *La letra escarlata* (A. Muñiz-Huberman y A. Huberman, trads.). México, D. F.: Novaro.

¹⁰⁰ Khrushchev, N. S. (1964). *La conquista sin guerra* (N. H. Magel y J. Katel, comps. y eds.; A. Muñiz-Huberman y A. Huberman, trads.). México, D. F.: Novaro.

¹⁰¹ Amijai, Y. (2009). *Los viajes del último Benjamín de Tudela* (A. Muñiz-Huberman y A. Huberman, trads.). México, D. F.: Ediciones Sin Nombre.

Médicas y Nutrición Salvador Zubirán, una de las instituciones médicas más prestigiosas de México.

Con respecto a la obra de creación propia de Muñiz-Huberman, incluye más de treinta libros de poesía, narrativa y ensayo que le han valido numerosos premios literarios, de entre los que cabe destacar: el Magda Donato 1972 por la novela *Morada interior* (1972); el Xavier Villaurrutia 1985 por el libro de cuentos *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985); el Internacional Fernando Jeno 1988 por el libro de cuentos *De magias y prodigios* (1987); el Internacional de Novela Sor Juana Inés de la Cruz 1993 por *Dulcinea encantada* (1993); y el José Fuentes Mares 1997 por el poemario *La memoria del aire* (1995). Hija de exiliados, como se mencionó en 3.9, y descendiente por parte de madre de judíos sefardíes no expulsados de España pero que mantuvieron el judaísmo durante siglos, entre los temas más recurrentes de su obra se encuentran el exilio y la cultura sefardí, sobre los que ha hablado en numerosos foros.

Para concluir, cabe señalar, en lo que concierne al interés de Margules por Shakespeare —y a las dificultades con las que se encuentran los directores de teatro para representar al Bardo—, que la falta de apoyos provocó que este director tardara alrededor de una década en conseguir llevar *Twelfth Night* a la escena (A. Muñiz-Huberman, comunicación personal: 27 de mayo de 2010) y que no llegara a estrenar *Hamlet* tras ensayarla durante un año.

4. Estudio diacrónico de la traducción al español de *Twelfth Night*

4.1. Objetivos y metodología

4.1.1. Propósito general

Como se indicó en la introducción, esta tesis tiene como objetivo describir y —en la medida de lo posible— explicar la evolución de la traducción de Shakespeare al español desde que, a finales del siglo XIX, se produjo el primer gran intento sistemático de verter las obras del dramaturgo a nuestro idioma directamente desde el inglés. Con tal descripción y explicación se aspira no solo a ampliar y profundizar el conocimiento sobre la traducción del Bardo en España e Hispanoamérica durante un periodo histórico concreto, sino también a proporcionar a la comunidad investigadora recursos que faciliten la realización de predicciones sobre la evolución futura de la traducción de Shakespeare u otros autores en un contexto determinado.

4.1.2. *Delimitación del objeto de estudio*

Actualmente existe un amplio consenso entre los investigadores de la traducción literaria en general y de la teatral en particular en torno a la eficacia (al menos potencial) del modelo de análisis de traducciones basado en dos polos en los que uno representa la orientación al TO y el otro, la orientación a la CM. Este modelo, que fue propuesto por Gideon Toury (1980, 1995) y adopta la teoría del polisistema de Itamar Even-Zohar (1978/2000, 1990), representará el marco metodológico básico de la presente tesis. Esta se nutre asimismo de aplicaciones previas de dicho modelo al ámbito de la traducción dramática, como Delabastita (1993), Heylen (1993), Merino (1994) y Aaltonen (1996, 1999 y 2000). En dicho ámbito, como refleja el capítulo 2, se emplea con frecuencia la noción de aculturización para determinar la posición de las traducciones respecto a la cultura de origen y describir así las prácticas traductoras en un contexto determinado. Esa noción constituirá una herramienta de análisis fundamental de esta tesis.

Puesto que el tamaño del corpus de traducciones de Shakespeare al español hace inviable realizar, desde la perspectiva de los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT)¹, un estudio diacrónico de la traducción de todas las obras del Bardo, se ha escogido una obra en cuya elección se han tenido en cuenta diversos aspectos. *Twelfth Night* está presente en un conjunto de colecciones de Shakespeare en español representativo de aquellas colecciones que intentan verter de

¹ Así se conoce al área de la Traductología de la que se ocupa Toury, perteneciente, como los Estudios Teóricos de la Traducción, a la rama pura de la disciplina según la esbozó Holmes (1988; el manuscrito es de 1972). Frente a dicha rama pura, Holmes contemplaba una rama aplicada representada por los Estudios Aplicados de la Traducción. Para más información sobre los EDT, véase Hermans (1999).

un modo sistemático la producción del Bardo a nuestra lengua. Además, al tratarse de una comedia, confiere originalidad al presente trabajo, ya que tradicionalmente las comedias de Shakespeare han recibido menos atención que sus tragedias tanto desde la crítica, el teatro y la traducción como desde la traductología. Por último, aunque no por ello sea menos importante, se trata de una comedia clave en la secuencia de obras cómicas de Shakespeare.

De esta comedia, como demuestra el capítulo 3, existen dieciséis versiones publicadas en español. Si bien el estudio partirá de estas dieciséis traducciones (independientemente de consideraciones tales como el que se realizaran para el sistema literario, el teatral o ambos, o fueran «etiquetadas» como «traducción» o como «adaptación», «versión libre», etcétera), solo una selección de ellas formará parte del análisis microtextual. La composición de este subcorpus vendrá determinada por el lugar en el que estén situadas las traducciones dentro del contínuum en cuyos extremos se encuentran los polos antes mencionados. Dicho lugar se establecerá mediante un análisis previo al microtextual dirigido a seleccionar traducciones con una clara orientación al TO, es decir, traducciones que, en terminología de Toury (1995), estén situadas cerca del polo de la «adecuación» (y, por tanto, lejos del de la «aceptabilidad»). Este criterio de selección también confiere originalidad al presente trabajo, por cuanto sus antecesores más evidentes —Delabastita (1993), Heylen (1993), Merino (1994) y Aaltonen (1999)— abarcan en el análisis microtextual todo el contínuum, al igual que en el análisis macrotextual. Un ejemplo claro es el estudio de Merino (1994), quien, después de un primer análisis que le permite situar provisionalmente sus textos a lo largo del contínuum, centra el

análisis microtextual en casos extremos de aceptabilidad y adecuación. De los primeros analiza dos, uno marcado por la supresión como estrategia predominante y otro en el que prevalece la adición; de los segundos analiza solo uno, que define en sus conclusiones como el resultado de un «traslado interlingüístico sin más» (Merino, 1994: 184). Esta concentración en textos claramente divergentes tiene la ventaja de ofrecer datos muy llamativos que confirman la utilidad del modelo de análisis de dos polos en el estudio de la traducción dramática, al corroborar que dicho modelo permite relacionar las traducciones como productos con el contexto sociocultural en el que se crearon. No obstante, puede traer consigo una simplificación excesiva. Por consiguiente, considero que en el estadio actual de los EDT se hace necesario probar este marco metodológico en textos que previsiblemente ocupen un lugar análogo en el contínuum. Dicha prueba es particularmente difícil si se realiza con textos situados cerca del polo de la adecuación, dado que la elevada adhesión de estos textos a las normas de la cultura de origen (Toury, 1995), o, dicho de otro modo, su clara actitud de reverencia respecto al TO y no de rebeldía frente a este (Aaltonen, 2000), fomenta la similitud entre ellos. No obstante, la existencia de retraducciones de una misma obra, como *Twelfth Night*, orientadas a la CO que se publicaron en un intervalo de años reducido pone en tela de juicio el que las diferencias entre estos textos puedan deberse a simples cuestiones de envejecimiento de la lengua o, incluso, de idiosincrasia personal de los traductores, y en este sentido apuntan algunos de los resultados del trabajo de Heylen (1993), en el que, como se pudo constatar en el capítulo 2, se usa la aculturización como prisma a través del cual analizar seis traducciones francesas de

Hamlet. Me refiero en concreto al hecho de que Heylen relacione las versiones de *Hamlet* de Marcel Schwob y Eugène Morand (1899) y André Gide (1945), ambas según la investigadora en el polo de la adecuación, con los distintos contextos socioculturales en los que surgieron: en el primer caso, una etapa clave en la asimilación de Shakespeare en la tradición literaria y teatral francesa, caracterizada por la representación de las obras en su totalidad y no en parte; y, en el segundo, el periodo de posguerra de mediados del siglo XX, en el que Gide deseaba estimular la literatura francesa. La primera de estas versiones evita el verso —con el argumento de que a las traducciones en verso su incapacidad para conservar tanto el significado como la forma les había granjeado una mala reputación— pero emplea una prosa arcaizante que los traductores confían en que captará la esencia del original. La segunda, también en prosa, hace uso de un lenguaje moderno que haría la obra pertinente para el público del teatro de vanguardia de la posguerra.

Un trabajo de las características similares al de Heylen que analice la traducción de Shakespeare al español podría responder a las siguientes preguntas: ¿En qué aspectos y medida se diferencian las sucesivas traducciones orientadas al TO que se han publicado en el ámbito hispano? ¿Dibujan una progresión lineal en la evolución de la traducción de Shakespeare al español? ¿Qué determina las diferencias entre una traducción y otra? En el siguiente apartado se describe el procedimiento de análisis que se ha empleado al intentar encontrar respuestas para estas preguntas, respuestas que en última instancia podrían respaldar adicionalmente (o desaconsejar) el uso del marco metodológico de los EDT en estos casos en los que las traducciones analizadas comparten un método traductor tan unificador.

4.1.3. *Procedimiento de análisis*

Central en el modelo de Toury es la teoría de las normas, cuyo concepto de norma proviene de la sociología y de la psicología social, disciplinas en las que las normas, según una definición del propio Toury (1995: 54-55), son:

[...] the translation of general values or ideas shared by a community — as to what is right or wrong, adequate or inadequate — into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted.

En Traductología, más concretamente en los EDT, las normas constituyen restricciones socioculturales que llevan a los traductores a decantarse en determinadas situaciones por unas estrategias de traducción en lugar de otras también posibles. Toury (1980, 1995), quien entiende la traducción como una actividad regida por normas, distingue tres tipos de normas de traducción:

- 1) Las normas preliminares, que afectan a cuestiones como: la elección de la obra que se va a traducir; la decisión de traducir directamente desde el idioma original o, por el contrario, hacerlo a partir de una traducción ya existente en otro idioma; o, como señala Hermans (1999: 75), la decisión de traducir a la lengua materna o a una lengua extranjera.
- 2) La norma inicial, que concierne a la orientación general del texto traducido al TO (polo de la adecuación) o a la cultura meta (polo de la aceptabilidad).
- 3) Las normas operacionales, que se dividen en matriciales y lingüístico-textuales y atañen a decisiones relativas a la macroestructura y a la microestructura del texto, respectivamente; por ejemplo, a la decisión de traducir toda la

obra o solo una parte, a la de mantener o no la división en actos y escenas, y la elección de términos.

Entre las normas preliminares y las operacionales existen relaciones que no son fijas y guardan relación con la norma inicial.

Las normas determinan el tipo y grado de equivalencia de las distintas traducciones (Toury, 1995: 61), y su reconstrucción puede hacerse observando las propias traducciones o comentarios de traductores, correctores, editores u otros agentes relacionados con la traducción (aunque estos comentarios deben tomarse con cautela, ya que pueden ser incompletos o sesgados) (Toury, 1995: 65).

Heylen (1993: 12) se lamenta de que, en lo que respecta al análisis de las traducciones, Toury no haya ofrecido más que algunas ideas (de entre las cuales la de usar un *tertium comparationis*² no solo es rechazada por dicha investigadora, junto con multitud de otros investigadores, sino también por el propio Toury).³ Tal vez por esta razón, el estudio que la investigadora hace, en el mismo volumen, de seis traducciones francesas de *Hamlet* no refleje un método de análisis claro y sistemático, pese a la rotundidad de Heylen al señalar la conveniencia de utilizar la aculturización —como escala que se recorre al transitar desde el polo de la adecuación hasta el de la aceptabilidad— en el análisis de traducciones de una misma obra teatral: «the only approach to translation equipped to describe successive renditions of a foreign play is the approach [...] which sees translation in terms of

² Es decir, una forma intermedia del significado expresado en un TO y un TM que es independiente de ambos textos.

³ Heylen se refiere obviamente al libro de Toury *In Search of a Theory of Translation* (1980), ya que *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) no se había publicado aún. No obstante, este otro libro de Toury, en el que el estudioso israelí desecha el concepto de *tertium comparationis*, no es más esclarecedor respecto al análisis de las traducciones.

acculturation» (1993: 137). En mi opinión, tal falta de sistematicidad puede mermar la objetividad del análisis, y aunque este nunca pueda llegar a ser totalmente objetivo, dada la subjetividad inherente al observador, es preciso perseguir el grado más alto de objetividad que sea posible alcanzar.

El procedimiento sistemático de análisis que se emplea en la presente tesis, elegido con ese fin, es una adaptación a las necesidades específicas de este proyecto del esquema propuesto por José Lambert y Hendrik van Gorp (1985) para la descripción de traducciones literarias. Dicho esquema nace en el seno de la llamada *escuela de la manipulación*, y se nutre de los resultados de un conjunto de proyectos de investigación sobre traducciones literarias francesas de la primera mitad del siglo XIX. El posicionamiento teórico de Lambert y van Gorp, cuyas ideas estaban influidas por los primeros trabajos de Even-Zohar y Toury en relación con la teoría del polisistema y los EDT, hace el esquema fácilmente encajable en el marco metodológico básico elegido (Toury, 1995). Su estrecha relación con el estudio de casos prácticos le otorga facilidad de aplicación (frente a otros sistemas más abstractos o complejos como el del *tertium comparationis* Adequate Translation de Toury, 1980, y el de los transemas de Kitty van Leuven-Zwart, 1989 y 1990). El esquema no está exento de fallos y lagunas, pero su carácter abierto y flexible permite sortearlos y rellenarlas, respectivamente. Por lo tanto, el hecho de que Lambert y van Gorp sitúen con firmeza a los traductores en la CM no impedirá que JC sea analizado como un traductor al castellano que creció en el seno de una familia proveniente de la CO pero integrada en otra cultura (distinta, dicho sea de paso, de la CM). Así mismo, se adoptará la réplica como unidad de comparación (Merino, 1994; véase 2.2.2),

como resultado de la aplicación del esquema a una obra teatral; y en el análisis microtextual, se aludirá a las distintas técnicas de traducción identificadas en los TM mediante la terminología establecida por Marco Borillo (2004) para el análisis de la traducción de las referencias culturales.

Antes de describir en su totalidad el procedimiento de análisis utilizado en mi investigación, cabe trazar las principales líneas del esquema en el que se basa. Lambert y van Gorp sugieren realizar el análisis en cuatro etapas diferenciadas. La primera consiste en examinar la presentación del texto (por ejemplo, ¿se identifica como una «traducción», «adaptación», «imitación»,...?, ¿aparece el nombre del traductor?) y comprobar si existen paratextos (como notas o una introducción), y debe indicar el método general de traducción (orientación al TO o a la CM) y conducir a hipótesis respecto a los niveles macro y microtextual que se irán perfilando en las siguientes etapas. La segunda etapa es la correspondiente al análisis macrotextual (¿hay modificaciones en la distribución en actos, escenas, etc.?, ¿el final es diferente?) y debe conducir a hipótesis sobre las estrategias por las que probablemente se habrá decantado el traductor a nivel microtextual. La tercera etapa es la microtextual (¿se dan desviaciones —o *shifts*— a nivel fónico?, ¿morfo-sintáctico?, ¿léxico-semántico?). Los datos obtenidos sobre las estrategias microtextuales deben confrontarse con los resultados relativos a las estrategias macrotextuales. En la última etapa, la sistémica, se relacionarán los patrones identificados con análisis de otros textos (traducidos u originales) y con los modelos y normas de producción de textos que prevalecen en la cultura meta. Además, las hipótesis provisionales que guiaron el análisis durante las tres primeras etapas se agruparán en un

conjunto coherente que explique los resultados y los ponga en contexto.

Este sistema de trabajo sigue revelándose útil para la comunidad investigadora más de veinticinco años después de que fuera propuesto, y respaldan su idoneidad para el estudio que se acomete en 4.2 estudios dedicados a la traducción del teatro como Merino (1994) y Bandín (2007) (véase 2.2.2). A continuación, describo las particularidades de su adaptación a las necesidades de mi estudio.

4.1.3.1. ANÁLISIS PRELIMINAR

En la primera etapa del análisis se consideran aspectos relacionados con la publicación de las obras traducidas, así como algunos aspectos generales sobre el proceso previo de traducción y consideraciones relativas a la recepción de las traducciones. El primero de estos tres grupos de aspectos que tener en cuenta se compone principalmente de los siguientes elementos: fecha de publicación (aunque no esté impresa), título, etiqueta («traducción», «adaptación», etc.), traductor, título original y autor original (su presencia o ausencia en el volumen y la tipografía utilizada), lugar, editorial, colección, otras obras incluidas en el mismo volumen (de existir), naturaleza del proyecto editorial (¿forma parte el texto de un proyecto de traducción consistente en verter varias obras de Shakespeare?, ¿participan en ese proyecto diversos traductores, o solo el autor de la traducción objeto de análisis?) y presencia de paratextos (prólogo, introducción, notas u otros, incluidos paratextos editoriales como la contraportada). En el segundo grupo se presta atención primordialmente al idioma de partida (¿es la traducción directa o mediada?), a la edición del TO o al TM intermedio que se haya

empleado, y al idioma de llegada (¿trabajó el traductor hacia su lengua materna o hacia una lengua extranjera?). Por último, el tercer grupo de elementos atañe a las representaciones de la obra, a las críticas que ha recibido y a la acogida por parte del público lector o espectador, y a si se ha reeditado/reimprimido.

Este análisis se efectúa con las dieciséis versiones en español de *Twelfth Night* que se han publicado, cuyos autores son objeto de estudio en el capítulo 3. Los resultados permiten establecer las primeras hipótesis de trabajo, que esbozarán la norma inicial de cada una de estas traducciones, así como normas preliminares.

4.1.3.2. ANÁLISIS MACROTEXTUAL

En la etapa macrot textual se atiende a la composición y distribución de las traducciones a través, principalmente, de un recuento del número de personajes, actos, escenas y réplicas. Este recuento ofrece acceso relativamente rápido a información adicional sobre los dieciséis textos, como si en ellos se han suprimido personajes (y cuáles) o se ha modificado la segmentación textual. Dicha información dará lugar a nuevas hipótesis de trabajo que esbozarán normas matriciales. Además, constituye la base de una primera revisión de las hipótesis de trabajo existentes que las perfilará o afianzará y que hará posible restringir el corpus, con vistas al análisis microtextual, según el criterio establecido en 4.1.1 en relación con la norma inicial, es decir, limitándolo a los textos con una clara orientación al TO.

En relación con los resultados de esta segunda etapa del análisis, hay que tener en cuenta la posibilidad de que los traductores manejen ediciones distintas del TO (más probable en el caso de Shakespeare que

en el de otros autores; véase 1.4), o incluso traduzcan a partir de una traducción ya existente. Es decir, los fenómenos detectados en un principio pueden ser, en lugar de desviaciones del TO, un reflejo del manejo por parte de los diferentes traductores de textos de partida distintos.

4.1.3.3. ANÁLISIS MICROTTEXTUAL

La etapa microtextual concierne únicamente a un conjunto de traducciones del corpus que los análisis preliminar y macrotextual han situado cerca del polo de la adecuación. Es decir, antes de esta etapa, el corpus ha quedado reducido a la edición inglesa de *Twelfth Night* más varias traducciones (de las dieciséis iniciales) que comparten una clara actitud de reverencia respecto al TO. En concreto, son cinco las traducciones seleccionadas, y conforman junto con el TO un subcorpus equivalente a alrededor de la tercera parte del corpus inicial.

Se examina el grado de aculturización que presentan tales traducciones analizando fundamentalmente sus referencias culturales, en relación con las referencias culturales presentes en el TO. También son objeto de análisis: el tratamiento dado a los nombres propios del TO, y las adiciones o supresiones de réplicas desveladas por el análisis macrotextual, unas desviaciones del TO que en esta etapa, a diferencia de en la anterior, se analizarán cualitativa en lugar de cuantitativamente.

El análisis de las referencias culturales se ciñe a los actos I y III, que representan conjuntamente más de la mitad de la obra. En el TO y los cinco TM se identifican todas las referencias culturales que contienen dichos actos. Por *referencia cultural* se entiende cualquier alusión a una costumbre, un hábito, una creencia, un comportamiento

o un producto material o intelectual que fue propio/a de un grupo social concreto en un momento y lugar determinados. Esta definición procede de la noción de cultura que Campillo maneja en su *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde* (2005a) después de identificar los rasgos definitorios de la cultura en un recorrido por la evolución histórica del concepto (2005a: 85-102). La investigadora (2005a: 102) entiende la cultura como un...:

[...] conjunto de costumbres, hábitos, creencias y comportamientos que fueron propios de un grupo social concreto en un momento y lugar determinados, y que se vieron reflejados en una producción material e intelectual específica.

La adopción en el presente trabajo de la definición anterior de *referencia cultural* responde a la necesidad de tomar una posición clara y precisa respecto a un fenómeno cuyos problemas de definición, denominación y categorización son bien conocidos y están aún por resolver, como reconocía Mayoral (1999/2000) hace algunos años. En este sentido, no considero pertinente detenerme en las propuestas de definición, denominación y/o categorización de los distintos autores⁴, pero sí estimo necesario hacer algunas precisiones que contribuyan a definir mi posición, con vistas al análisis de 4.2. En primer lugar, la noción de referencia cultural que se maneja en esta tesis —a diferencia del concepto de *culture-specific item* de Franco Aixelá (1996), por poner un ejemplo de postura opuesta— no incorpora la dificultad de traducción como rasgo definitorio de las referencias culturales; en este trabajo se considera —en sintonía con Campillo (2005a)— que la

⁴ El trabajo citado de Mayoral («La traducción de referencias culturales», 1999/2000) ofrece una interesante revisión crítica del estado de la cuestión. Otros investigadores que han emprendido recientemente esta tarea de revisión son Campillo (2005a: 103-129) y Forteza (2010: 60-88).

existencia de las referencias culturales es independiente de la traducción de dichas referencias a otros idiomas, o, dicho de otro modo, que tal traducción no es problemática de por sí, sino que lo será o no según factores como la lejanía entre la CO y la CM⁵. En segundo lugar, al igual que Cartagena (1998⁶: 11-12; citado en Mayoral Asensio, 1999/2000: 70) y Mayoral (1999/2000: 78), no considero que los nombres propios sean necesariamente referencias culturales; de ahí que ambos fenómenos se analicen por separado en mi investigación. En tercer y último lugar, coincido con Mayoral en que las clasificaciones de las referencias culturales en distintas categorías «constituyen más un estorbo que una ayuda [...] en tanto no se muestren útiles las categorías que incluyen por su asociación a estrategias inequívocas de traducción» (Mayoral, 1999/2000: 79); por consiguiente, en la etapa microtextual, las referencias culturales se identifican y analizan simplemente por orden de aparición en la obra, y solo durante el análisis se hará patente, llegado el caso, la conveniencia de categorizarlas para describir y explicar las relaciones de equivalencia detectadas.

⁵ Hurtado Albir (2001: 611) también parece entender las referencias culturales de esta forma: «la denominación *culturema* utilizada por Vermeer y Nord sirve para referirnos a los elementos culturales característicos de una cultura presentes en un texto y que, por su especificidad, pueden provocar problemas de traducción» (nótese el *pueden*). Mayoral (1994: 76), en cambio, entiende las referencias culturales como «los elementos del discurso que por hacer referencia a particularidades de la cultura de origen no son entendidos en absoluto o son entendidos en forma parcial o son entendidos de forma diferente por los miembros de la cultura de término». A mi parecer, estas posturas contrapuestas se podrían conciliar o al menos acercar de la mano de la distinción que hace Hurtado Albir (2001: 608-611) entre elemento cultural y diferencia cultural.

⁶ Cartagena, N. (1998). Teoría y práctica de la traducción de nombres de referentes culturales específicos. En M. Bernales y C. Contreras (eds.), *Por los caminos del lenguaje* (pp. 7-22). Temuco, Chile: Sociedad Chilena de Lingüística.

Una vez que se han identificado todas las referencias culturales de los actos I y III en el TO y los cinco TM, se descartan las referencias culturales del TO que han recibido un tratamiento análogo en todos los TM. A continuación, se analizan las referencias culturales restantes. Durante el proceso de análisis, al definir el comportamiento de los traductores, sigo la propuesta de categorización de las técnicas de traducción de referencias culturales (y nombres propios) de Josep Marco Borillo (2004). Dicha propuesta, basada en una anterior de Newmark (1988: 103) y en la propuesta de clasificación de las técnicas de traducción en general de Hurtado Albir (2001: 268-271), tiene, a mi juicio, dos ventajas determinantes: su esfuerzo unificador tanto en lo conceptual como en lo terminológico⁷, y la presentación de las técnicas a lo largo de un contínuum según el grado de intervención del traductor o el grado de acercamiento al lector meta, criterios ambos plenamente coincidentes desde el punto de vista de Marco Borillo. Aunque no considero que la posición en la que el investigador ubica cada técnica sea definitiva, ni que cada técnica ocupe siempre la misma posición (no parece fuera de toda lógica que distintos comportamientos traductores encuadrables en la misma técnica puedan implicar distintos grados de intervención del traductor), no cabe duda de que la propuesta de Marco Borillo (detallada en 4.2.3.1 antes del análisis de las referencias culturales) puede servir de orientación a la hora de situar las soluciones de los traductores del subcorpus en el contínuum y, de ese modo, puede contribuir a determinar el grado de aculturización de cada TM.

⁷ En este esfuerzo unificador, no solo se tuvieron en cuenta las propuestas mencionadas de Newmark y Hurtado Albir, sino también las clasificaciones de las técnicas de traducción de referencias culturales asimismo influyentes de Florin (1993), Mayoral (1994), Hervej, Higgins y Haywood (1995) y Katan (1999).

Otros dos aspectos metodológicos facilitan el desarrollo del análisis: por una parte, el empleo de la réplica como unidad básica de comparación de los distintos TM entre sí y con el TO; y, por otra parte, el disponer de los actos I y III del TO y de los cinco TM alineados en formato electrónico réplica a réplica. Esta alineación permite hacer búsquedas automáticas de texto en las seis obras alineadas. Dichas búsquedas arrojan como resultado la(s) réplica(s) en la(s) que se encuentra el texto buscado y las réplicas equivalentes (funcionalmente) de las demás obras alineadas, junto con datos que identifican cada una de las réplicas mostradas (a saber, la obra a la que pertenece la réplica y su ubicación dentro de esa obra: acto, escena y número de réplica). Los procesos de digitalización y alineación necesarios para que las búsquedas automáticas sean posibles, así como las diversas formas en que se puede sacar provecho del material alineado, se describen en 4.1.4; no obstante, las figuras 4.1 y 4.2 adelantan en este apartado, con fines ilustrativos, el modo en que se suelen visualizar los resultados de tales búsquedas.

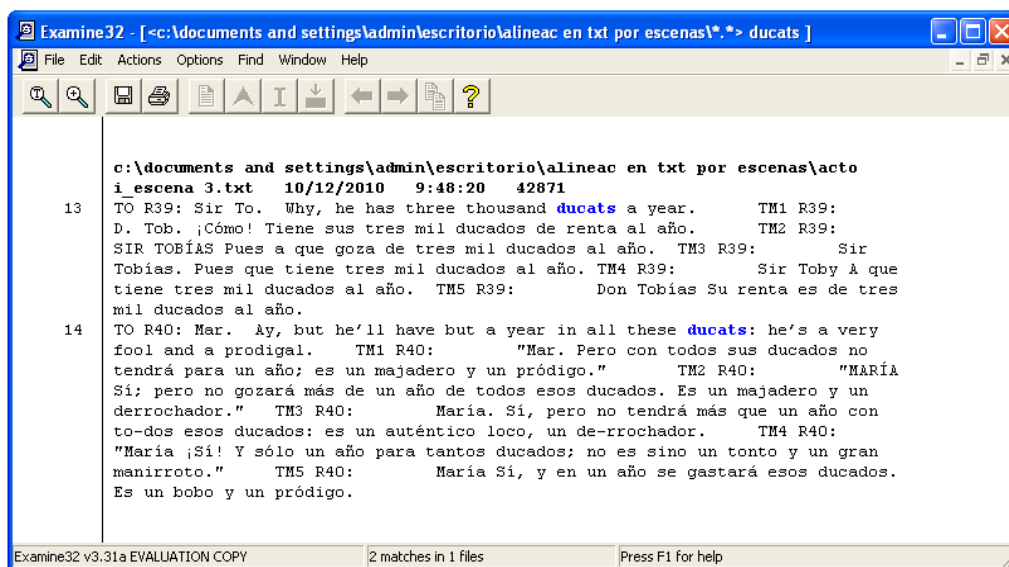


FIG. 4.1. Resultados de la búsqueda automática de *ducats* en los actos I y III del subcorpus alineado



FIG. 4.2. Resultados de la búsqueda automática de *libras* en los actos I y III del subcorpus alineado

El análisis de las referencias culturales permite formular hipótesis provisionales acerca del grado de aculturización de los distintos TM del subcorpus. Una vez concluido, se analiza, siguiendo una metodología similar, el tratamiento dado a los nombres propios de la totalidad del TO, desde el título de la obra hasta el final del quinto acto. Tras este análisis, se examinan las adiciones o supresiones de réplicas que se detectaran en la etapa macrotextual, también con independencia del fragmento de la obra (en este caso, de TM) en el que se encuentren. Estos dos últimos análisis permiten contrastar (o *triangular*) los resultados del análisis de las referencias culturales, lo que redundará en la solidez de las hipótesis que se establecen al final de la etapa microtextual, que ayudan a reconstruir normas lingüístico-textuales, y de los datos que repercuten en hipótesis de etapas anteriores.

Antes de cerrar este apartado, conviene poner de relieve que durante la etapa microtextual es primordial cerciorarse de que los resultados del análisis no se vean afectados por el posible uso por parte de los diferentes traductores de textos de partida distintos. Por poner un ejemplo, si en una traducción del comentario de Olivia «A fiend like thee might bear my soul to hell.» apareciera el vocablo *amigo* para *fiend*, antes de considerar dicho vocablo una desviación del TO, el investigador debe asegurarse de que el traductor no usó una edición de *Twelfth Night* que, debido a un problema textual, rezara así: «A friend like thee might bear my soul to hell.» (nótese el *friend*).

4.1.3.4. ANÁLISIS SISTÉMICO

En la etapa sistémica se identifican relaciones intertextuales confrontando los hallazgos relativos a cada una de las cinco traducciones del subcorpus con las demás traducciones del subcorpus, con otras traducciones del corpus y con otros textos (como traducciones de *Twelfth Night* a idiomas distintos del español, o trabajos originales u otras traducciones de los traductores del corpus). Así mismo, se contextualizan los resultados, entre ellos las normas de traducción reconstruidas, en los sistemas literario, teatral, político y/o sociohistórico correspondientes.

Tras esta última etapa, se organizará la información obtenida en un conjunto de conclusiones acerca de cómo ha evolucionado la traducción de Shakespeare al español desde el primer gran intento sistemático de verter las obras del dramaturgo a nuestro idioma directamente desde el inglés, y por qué.

4.1.4. Corpus textual y subcorpus textual: creación de un corpus paralelo bilingüe

Como se ha indicado en 4.1.2 y 4.1.3, son dos los corpus textuales que se manejan en el estudio que se acomete a continuación. El primero incluye, además de una edición inglesa de *Twelfth Night*, todas las versiones de la comedia que, según me consta, se han publicado en español. Este corpus, únicamente disponible en papel, se maneja en las etapas de análisis preliminar, macrotextual y sistémica. El segundo, al que vengo aludiendo mediante el término *subcorpus (textual)*, es una escisión del anterior (el *corpus [textual]*) que solo contiene un conjunto de traducciones españolas claramente tendentes al polo de la adecuación, además de la edición inglesa de la obra. En el presente apartado, me centraré en este último, disponible en formato electrónico para su uso en las etapas microtextual y sistémica.

Si bien la utilización que se hace del corpus no lleva aparejada la necesidad de disponer de este en formato electrónico, en el caso del subcorpus, que se somete a un análisis considerablemente más profundo, la situación es bien diferente. Se percibieron dos niveles de necesidad en este sentido: uno relativo a los actos I y III de todas las obras; y el otro concerniente a las traducciones completas y sus paratextos, así como a la edición escogida del TO. El primero consistía en la necesidad acuciante de disponer de los actos cuyas referencias culturales se iban a analizar (es decir, que se iban a analizar de forma más exhaustiva) alineados, lo que facilitaría considerablemente su análisis. En cuanto al segundo, de carácter menos perentorio y ambicioso, radicaba en la conveniencia de agilizar la consulta de los textos completos y los paratextos. Este objetivo secundario podría alcanzarse simplemente digitalizando los documentos en cuestión, lo

que permitiría consultarlos en décimas de segundo, con tan solo varios clics. El logro del objetivo primario de facilitar el análisis microtextual de las referencias culturales requeriría ir varios pasos más allá y alinear los actos I y III de todas las obras, lo que daría lugar a un corpus paralelo bilingüe unidireccional de unas 66 000 palabras, con un TO en inglés y cinco traducciones de ese TO⁸ al español (cada uno de estos seis textos contiene alrededor de once mil palabras, salvo el TM5, que no alcanza las diez mil). Puesto que aún existe cierta confusión terminológica en el área de la Traductología que se dedica a los estudios de corpus, cabe precisar que en mi uso del término *corpus paralelo bilingüe unidireccional* sigo la terminología de Mona Baker, precursora de los estudios de corpus en Traductología, y de otros investigadores que han desarrollado dichos estudios como Sara Laviosa. Para Baker (1995: 230), los corpus paralelos se componen de textos originales en un idioma y sus traducciones a otro idioma. Sara Laviosa (2002: 36) precisa que un corpus paralelo bilingüe unidireccional «consists of one or more texts in language A and its/their translation(s) in language B». Respecto al número de traducciones de un mismo original que deben analizar los estudios de corpus paralelos en Traductología, Malmkjær (1998) ha defendido el análisis de tantas traducciones de un original como sea posible, argumentando que la selección de los textos traducidos para su inclusión

⁸ Estas últimas palabras han de entenderse en sentido amplio, ya que, como se indicó en 1.4, todas las obras de Shakespeare nos han llegado en forma de edición y la edición de *Twelfth Night* empleada por un traductor como texto de partida no tiene por qué ser la misma que empleó otro. No obstante, por motivos prácticos, al crear el corpus se ha escogido una edición como único TO; ahora bien, este TO se considerará meramente de referencia, lo que quiere decir que ante cualquier desviación de este TO que pueda obedecer a una cuestión textual, esta posibilidad deberá confirmarse o descartarse, para asegurar que cuestiones textuales no se confundan con decisiones de los traductores de desviarse del texto de Shakespeare y evitar de ese modo que distorsionen los resultados del estudio.

en un corpus paralelo puede afectar en demasía a los resultados de la observación y que un corpus paralelo bitextual «still only provides, for each instance, the result of one individual's introspection, albeit contextually and cotextually informed» (1998: 6). En relación con el tamaño del corpus, la investigadora (Malmkjær, 1998: 6) aboga por empezar a complementar los estudios de grandes corpus paralelos bilingües de orientación cuantitativa con corpus más pequeños de las características antes descritas (esto es, con el mayor número de traducciones de un mismo original que sea posible), recordando unas palabras de Stig Johansson en 1991 que en la pasada década el investigador seguía manteniendo: «Something may still be said for smaller, carefully constructed corpora which can be analysed exhaustively in a variety of ways» (2004: 12).

A continuación se describen los procesos de digitalización y alineación mencionados. Conviene precisar en este punto que el impulso que ha recibido en los últimos años de la mano de Internet la difusión de la cultura obliga a realizar, antes de la digitalización, una búsqueda en la Red de las obras que se necesitan en formato electrónico, sobre todo si alguna(s) de estas obras no está(n) sujeta(s) a derechos de propiedad intelectual, como es el caso del TO y del TM1 del subcorpus. Dicha búsqueda eliminó en este proyecto la necesidad de digitalizar la edición escogida del TO, por encontrarse esta en la biblioteca digital de acceso libre y gratuito Perseus⁹, un proyecto del departamento de Filología Clásica de la universidad estadounidense Tufts University. Dado que Perseus no permitía cuando se localizó el texto la descarga de la obra completa, fue necesario hacer una copia de

⁹ El sitio web de esta biblioteca es <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>> [última consulta: 4 de marzo de 2012].

forma manual, seleccionando página a página el fragmento mostrado y copiándolo a un documento de Microsoft Word. Este proceso llevó un tiempo considerable, en parte debido a problemas de *usabilidad* de la biblioteca, como un prolongado tiempo de carga de las diferentes páginas y la interrupción frecuente del servicio.¹⁰ Además, si bien la edición de *Twelfth Night* de Perseus se correspondía con la escogida, contenía algunos errores —como un *nothng* en lugar de *nothing*— que se debieron corregir. No obstante, la digitalización hubiera requerido un tiempo mayor.

4.1.4.1. DIGITALIZACIÓN

El resto de las obras y sus paratextos se digitalizaron mediante el programa informático ABBYY FineReader 8.0. El resultado de la digitalización fue una suerte de fotografía de cada una de las páginas de los textos. Todas las imágenes de cada texto (por ejemplo, las del TM1, o las del prólogo a esta traducción) se guardaron en un único documento PDF que representaba la versión electrónica completa del texto en cuestión. Los documentos PDF resultantes se agruparon en distintas carpetas según la traducción con la que estuvieran relacionados. Con esto se cumplió el objetivo de agilizar la consulta de los textos completos y los paratextos, ya que por un lado se contaba con el TO completo en formato de Word y, por otro, con cinco carpetas, cada una de las cuales estaba dedicada a una traducción, que contenían todas las traducciones del subcorpus íntegras, así como sus paratextos, en formato PDF. No obstante, como se recordará, fueron dos los niveles de necesidad detectados y dicho objetivo se

¹⁰ Actualmente Perseus no solo ofrece la opción de descargar el texto completo en formato XML (con licencia Creative Commons), sino que además es una plataforma más estable y cómoda para el usuario.

correspondía solo con uno de ellos, precisamente el secundario o menos apremiante. El proceso que permitiría cumplir el objetivo primario, es decir, facilitar el análisis microtextual mediante la creación de un corpus paralelo bilingüe unidireccional, era más largo y complejo, como se podrá constatar seguidamente.

4.1.4.2. ALINEACIÓN Y BÚSQUEDA AUTOMÁTICA DE TEXTO ALINEADO

La alineación de los actos I y III del TO y de los cinco TM —y, por motivos prácticos, de texto importante que precede al acto I, como el título de la obra y la lista de personajes, encabezados por la fecha de publicación y el editor, en el caso del TO, o el traductor, en el de los TM— se realizó a partir de las versiones electrónicas de tales textos obtenidas bien a través de Perseus (TO; véase el comienzo de 4.1.4) o bien mediante la digitalización descrita (cinco TM; véase 4.1.4.1). Fue un proceso automático ejecutado por SDL Align 2005, el módulo de alineación del sistema de memorias de traducción SDLX, versión 2005 (SDL International, 1997-2005). Aunque no me voy a detener en este momento en las razones por las que se escogió dicha aplicación informática y no otra, sí estimo conveniente señalar que se derivan principalmente de dos factores: por una parte, la superioridad (tanto en prestaciones como en facilidad de manejo) de la combinación de SDLX con el programa de búsqueda de coincidencias en archivos Examine32, versión 3.31a (Aquila Software, 1993-2002), frente a cualquier combinación que se hiciera de tres de los programas informáticos más utilizados para la creación y la investigación de corpus paralelos (WordSmith Tools [Scott, 1996-2004], MultiConcord [Woolls, 1994-1998] y ParaConc [Barlow, 1995-2003]), siempre desde el punto de vista de las necesidades concretas de mi investigación; y, por otra parte, mi

familiaridad con tanto SDLX como Examine32, aplicaciones que vengo utilizando desde los inicios de mi trayectoria profesional, hace más de una década. A lo largo de lo que resta del presente apartado se irán exponiendo las principales ventajas del uso de SDLX y Examine32 en lugar de WordSmith Tools, MultiConcord o ParaConc (por separado o combinadas) conforme se describen la alineación y las posibilidades de búsqueda en el material alineado.

En la actualidad, independientemente de la aplicación para alinear textos que se utilice, los textos que se vayan a alinear deberán estar en un formato legible por ordenador (como el formato de Microsoft Word). Existen aplicaciones como LogiTerm, de Terminotix, que pueden alinear documentos PDF directamente, pero los resultados no son satisfactorios a menos que: 1) el/los documento(s) PDF se creara(n) a partir de un archivo de texto (y no de una imagen), y 2) los dos textos para alinear presenten un formato idéntico o al menos muy parecido. Ninguna de estas dos circunstancias se da en el caso de las traducciones que forman parte del subcorpus. Por tanto, tras la digitalización, se hizo preciso, sin lugar a dudas, el reconocimiento óptico de los caracteres de las imágenes obtenidas de los actos I y III de cada una de las traducciones. Dado que la eficacia del reconocimiento depende en gran medida de la calidad de las imágenes, es recomendable eliminar previamente sus posibles imperfecciones (por ejemplo, cualquier mancha), lo que constituyó el siguiente paso. Después de limpiar las imágenes, se efectuó el reconocimiento. El texto reconocido aparece en una ventana (la ventana «Texto») paralela a aquella en la que se visualiza la imagen de origen (la ventana «Imagen»), y ha de revisarse y corregirse para enmendar errores como la interpretación por parte

del programa de reconocimiento de una coma desdibujada como un punto, de *que* por *qtie*, o de *Cesario* por *Cesado*. ABBYY FineReader 8.0 facilita dicha revisión y corrección realizando inmediatamente después del reconocimiento una revisión ortográfica automática durante la cual resalta los fragmentos de texto en los que detecta posibles problemas, así como mostrando la parte de la imagen de origen que corresponda al lugar en el que el usuario coloque el cursor en el texto reconocido, tanto en la ventana «Imagen» como en una tercera ventana, situada en la parte inferior o superior de la pantalla, que está concebida para mostrar una ampliación de la imagen de origen (ventana «Zoom»). Una vez corregido el texto, incluidas las notas, bastaba con guardar el texto final como documento de Word para disponer también de las traducciones en este formato, que es compatible con SDL Align¹¹.

Cuando se dispuso de los seis textos para alinear, corregidos, en formato de Microsoft Word (versión 2003 [Microsoft, 1983-2003]), comenzó la preparación de dichos textos para la alineación. Puesto que la réplica iba a constituir la unidad básica de comparación, los textos debían segmentarse y alinearse por réplicas. Las aplicaciones de alineación, que no están diseñadas específicamente para alinear textos teatrales, no «conocen» el concepto de réplica, pero una forma muy sencilla de que puedan reconocer el comienzo y el final de las réplicas, y hacer la segmentación y alineación por réplicas, consiste en asegurarse de que exista una marca de párrafo (¶) antes y después de cada réplica, única y exclusivamente, y en darles la orden de hacer la segmentación por párrafos (en lugar de por

¹¹ En cambio, WordSmith Tools, MultiConcord y ParaConc solo admiten archivos de texto (como los de extensión .txt o .ans), lo que implica la pérdida de formato como la negrita antes de la alineación.

oraciones)¹². Las demás marcas de párrafo de los textos pueden sustituirse por saltos de línea (↵) —que mantendrán la división en renglones sin afectar a la alineación—, siempre que la aplicación permita, como en el caso de SDL Align, que la segmentación por párrafos no tenga en cuenta los saltos de línea (es decir, que solo se realice por marcas de párrafo).

Una vez aclarado que la segmentación por réplicas es posible y cómo puede hacerse, describiré la preparación de los documentos de Word, que comenzó con la preparación del archivo del TO. En este documento, se eliminaron los números de línea y otra información superflua y se aseguró que solo existieran marcas de párrafo en los lugares en los que se deseaba que se dividiera el texto en dos segmentos. Estos lugares eran principalmente: tras la indicación del número de acto, tras la del número de escena y tras la acotación que abre cada escena, así como después de cada réplica (obsérvese el fragmento del TO que se muestra en la figura 4.3).

¹² WordSmith Tools alinea solo por oraciones. MultiConcord alinea también por oraciones, aunque de un modo distinto que permite visualizar párrafos alineados. La alineación se efectúa «en el momento» cada vez que se realiza una búsqueda de concordancia. El programa busca coincidencias y, al detectar una coincidencia en un párrafo determinado, comienza a alinear las oraciones de ese párrafo con las del párrafo «paralelo» (del otro texto) hasta llegar a la oración en la que se encuentra la coincidencia. Los resultados, que solo pueden verse uno a uno, muestran la oración de la coincidencia y la oración del otro texto que, según los cálculos del programa, es equivalente (funcionalmente). Los párrafos en los que se encuentran ambas oraciones pueden verse entonces con un solo clic, pero tener que hacer clic para ver cada réplica añadiría un paso innecesario a mi investigación, no interesada en la alineación por oraciones. Además, podría necesitarse más contexto. Por otro lado, antes de la alineación es imprescindible en MultiConcord etiquetar los textos para indicar el comienzo de cada párrafo y oración, y la fiabilidad de la alineación de oraciones es en esta aplicación inferior a la que sería de desear (con alrededor de un 90% de aciertos en textos bien preparados, según el manual del producto [*MultiConcord*, s. f.]; menor todavía según otras fuentes como King [2003]). Por su parte, ParaConc permite alinear por párrafos y por oraciones, pero es más rudimentario y difícil de manejar que SDL Align.

Cualquier otro lugar en el que debieran separarse renglones y no se quisiera dividir el texto en dos segmentos debía llevar un salto de línea. Puesto que el formato inicial del TO se ajustaba considerablemente al formato deseado, estas tareas se realizaron en pocos minutos.

Con los TM, se procedió de un modo ligeramente distinto. Mediante las opciones «Buscar» y «Reemplazar con» de Microsoft Word, se convirtieron en saltos de línea todas las marcas de párrafo que contenían sus réplicas (normalmente, una marca de párrafo situada al final del último renglón de cada réplica; y en algunos archivos, esta marca más otra que separaba el nombre del personaje al que le correspondía declamar de su intervención). A continuación, se hicieron cinco copias del archivo del TO preparado para la alineación, cada una de las cuales alojaría uno de los cinco TM. En estos cinco documentos de Word nuevos, se sustituyeron las unidades de texto del TO (básicamente las indicaciones de acto y escena, las acotaciones que abren las diferentes escenas, y las réplicas) por los equivalentes del TM correspondiente. Esto garantizaba que solo existiesen marcas de párrafo en el TM donde debían existir, así como que el TO y los distintos TM presentaran el mismo número de párrafos, lo que haría posible una alineación perfecta de los seis textos. Ahora bien, las unidades de texto de las traducciones no se corresponden exactamente con las del TO. Por ejemplo, en ocasiones, para una réplica del TO, bien no existía réplica en el TM, o bien existían varias réplicas en el TM. Este tipo de discrepancias entre el TO y los TM se resolvieron de un modo u otro según el tipo de discrepancia. Siguiendo con los ejemplos anteriores, en los casos de omisión de réplicas se introdujo en el

lugar de la réplica omitida una réplica falsa constituida por un signo Ø entre corchetes antecedido por las iniciales de la investigadora («[IS: Ø.]») y seguido, en su caso, por información relevante relativa a la omisión identificada (como la que se puede observar en: «[IS: Ø; ver el contenido de esta intervención en la intervención anterior de Sir Andrew.]»). Respecto a la división de una réplica en varias, en este caso, las réplicas resultantes se separaron entre sí mediante saltos de línea en lugar de marcas de párrafo.

Los seis documentos de Word se alinearon en cuestión de minutos con un resultado óptimo, gracias a que compartían exactamente la misma estructura (incluido, como se ha anticipado, el número de párrafos) (véanse, a modo de ejemplo, partes equivalentes del TO y del TM1 en la figura 4.3).¹³

¹³ Sin duda, cuanto mayores sean las diferencias estructurales entre los textos que se van a alinear, más laborioso será el proceso de preparación de dichos textos para la alineación. No obstante, no estoy de acuerdo con Bandín cuando afirma que «[l]a especificidad de los textos teatrales dificulta la construcción de un corpus en formato digital» (2007: 28). La investigadora parece encontrarse con dos escollos al intentar alinear automáticamente textos teatrales, que la llevan a realizar la alineación de forma manual: por un lado, «[d]e manera general, nuestros TMs no presentan un tipo de correspondencia formal frase por frase ni párrafo por párrafo con respecto al TO»; por otro, «es imprescindible contar con un programa que [...] reconozca la *réplica* como unidad estructural mínima» (Bandín, 2007: 28). Ambos escollos se han salvado con relativa facilidad en esta tesis. La clave está en encontrar un programa que se pueda adaptar a las necesidades de la investigación que se vaya a efectuar, lo que no parece ser el caso de la aplicación cuyo uso baraja Bandín para su proyecto (Translation Corpus Aligner 2). Conviene mencionar asimismo que la investigadora compara los textos teatrales con los narrativos y señala que la estructura formal de estos últimos, a diferencia de la de los primeros, permite la alineación por oraciones. Es cierto que en los textos teatrales puede darse un mayor grado de manipulación que en los narrativos, pero eso no exime a estos de fenómenos como la omisión; además, la alineación por oraciones necesariamente es más problemática que la alineación por párrafos/réplicas (del mismo modo que la alineación por párrafos/réplicas necesariamente es más problemática que la alineación por escenas o capítulos, y esta que la alineación por actos o partes).

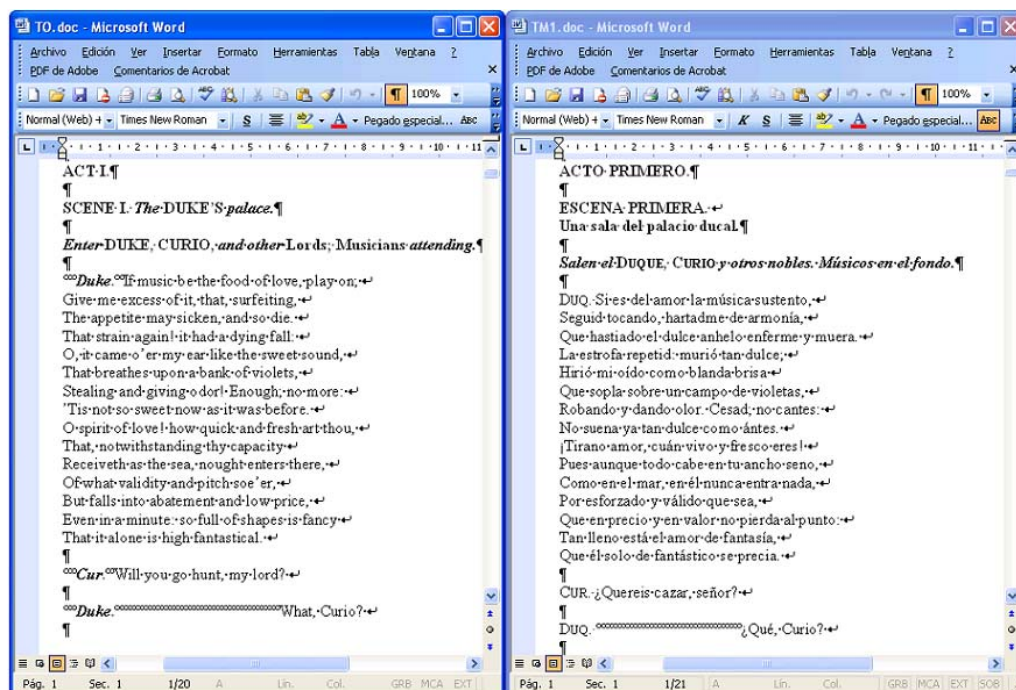


FIG. 4.3. Comienzo del primer acto en el TO y el TM1 en formato de Word, preparado para la alineación

Es preciso añadir que los textos se alinearon por pares, debido a que SDL Align no permite alinear más de dos textos a la vez, característica que el módulo de SDLX comparte con todas las demás aplicaciones de alineación de cuya existencia tengo constancia (la figura 4.4 muestra el TO y el TM1 alineados; las barras y los círculos de color rojo y el resaltado en colores contienen información de formato de los documentos de Word de origen).

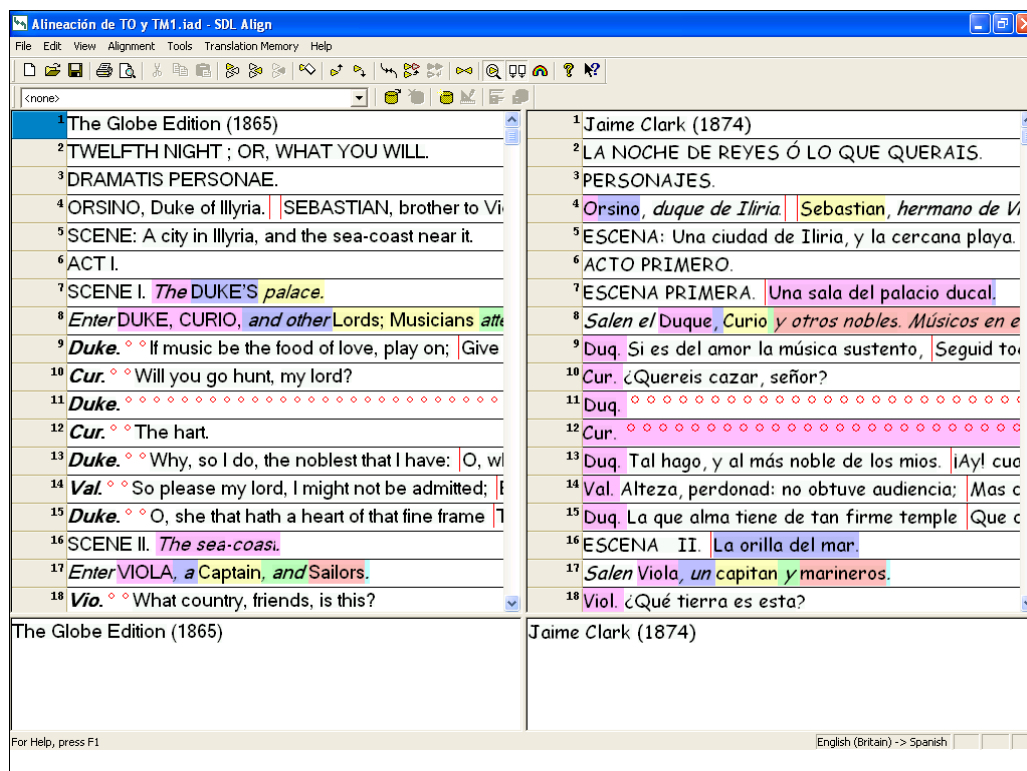


FIG. 4.4. Resultado de la alineación del TO y TM1

Cada par de textos incluía el TO, lo que permitiría contar con una memoria de traducción con TO y TM para cada traducción con tan solo guardar el resultado de cada alineación individual en forma de memoria de traducción. Si tras hacer esto, las cinco memorias obtenidas se fusionaban, al buscar un término del TO en la macromemoria resultante, se obtenía como resultado, para cada coincidencia, la réplica del TO y las cinco réplicas de los TM¹⁴, por

¹⁴ Con la excepción de que si en dos TM se diera la misma traducción para una misma réplica del TO, aparecería solo una de estas dos traducciones (la primera), ya que SDLX no almacena en una memoria de traducción segmentos con TO y TM idénticos a los de un segmento anterior. Esto es un inconveniente para investigaciones como la mía (en las que se necesita observar todas las traducciones de un segmento del TO, aunque algunas de ellas sean idénticas a otras), pero en la mía precisamente difícilmente tendría un efecto negativo, pues los escasos segmentos de TM para un mismo TO que son idénticos no corresponden a réplicas sino a unidades de texto que tienen la función de indicar el número de acto, por ejemplo.

orden cronológico de publicación de los TM, siempre que el almacenamiento de los textos (o de las memorias individuales) en la macromemoria se realizara en este orden. También se podían hacer búsquedas en los TM, pero no en el TO y los TM a la vez. En la figura 4.5 puede observarse una página de la macromemoria. Las figuras 4.6 y 4.7 muestran los resultados de dos búsquedas de concordancia en la macromemoria, una efectuada en el TO y la otra, en los TM. En el apartado 4.1.3.3 se mostraron los resultados de las mismas búsquedas en el subcorpus alineado efectuadas de otra forma, mediante el programa Examine32 (véanse las figuras 4.1 y 4.2).

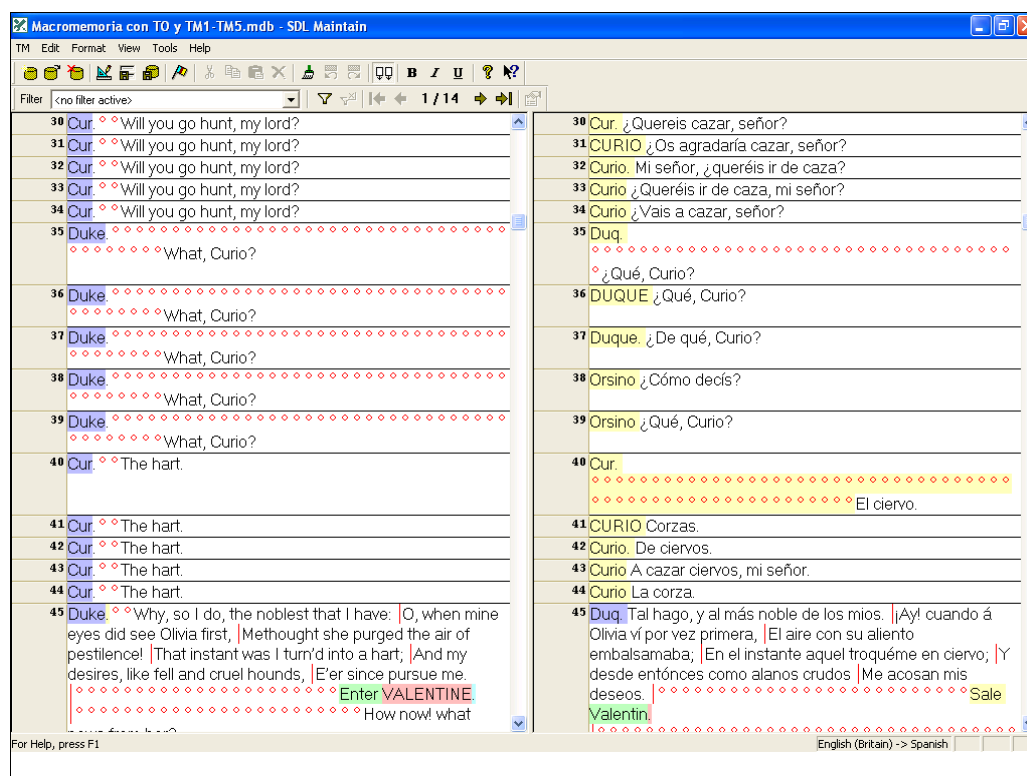
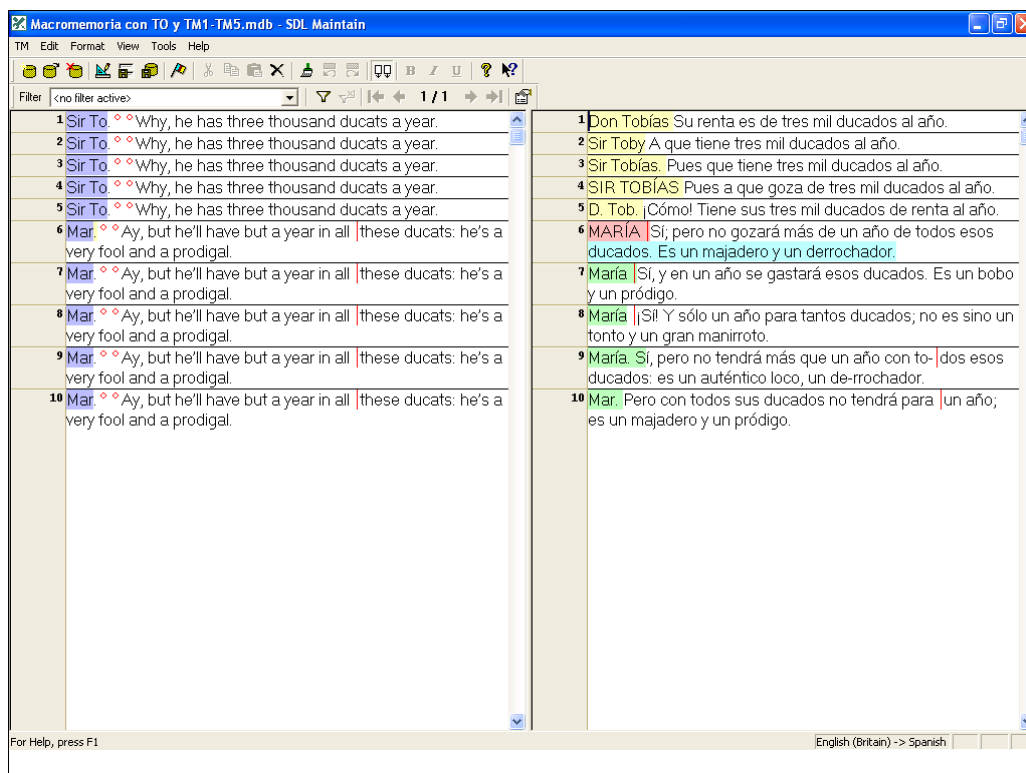
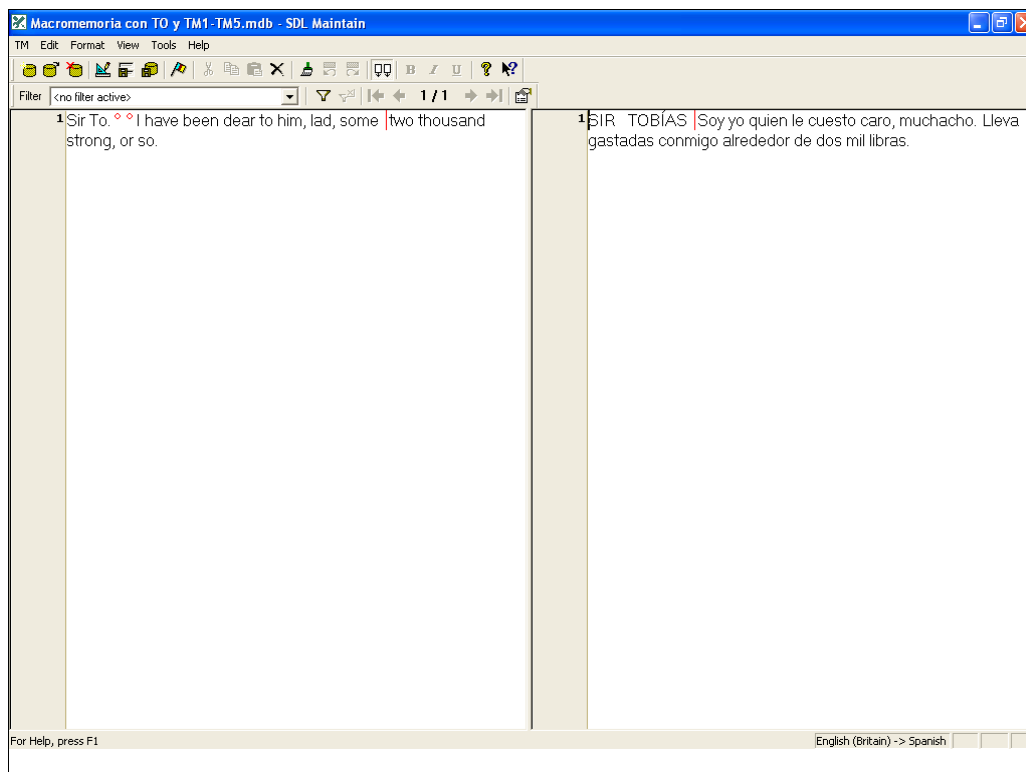


FIG. 4.5. Macromemoria con el TO y los cinco TM

FIG. 4.6. Resultados de la búsqueda automática de *ducats* en la macromemoriaFIG. 4.7. Resultados de la búsqueda automática de *libras* en la macromemoria

Las búsquedas automáticas en la macromemoria tienen la ventaja, frente a las búsquedas automáticas a través de Examine32, de que, en los resultados, una barra horizontal indica los saltos de línea, lo que en estudios relativos a la versificación supone claros beneficios, ya que el final de cada verso es indicado. No obstante, para este trabajo, la consulta del subcorpus alineado a través de Examine32 es más provechosa, no solo porque los resultados incluyan todos los segmentos paralelos al/a los de la coincidencia (y no solo el/los de la coincidencia) y arrojen datos que identifican los segmentos mostrados —como puede comprobarse al confrontar las figuras 4.6 y 4.7 con las 4.1 y 4.2—, sino también porque ofrecen acceso rápido (con un doble clic) al contexto de tales segmentos, como se explicará más adelante. Además, en cualquier caso, las versiones en PDF y Word de los textos alineados muestran intacta la división en renglones de las distintas réplicas (y, en consecuencia, la versificación).

Una vez que los textos están alineados por pares, para poder hacer búsquedas en ellos con Examine32, es necesario exportar el resultado de cada alineación a un archivo de Microsoft Excel (versión 2003 [Microsoft, 1985-2003]) especificando que TO y TM queden delimitados por una tabulación¹⁵. Si el corpus fuese bitextual, con esto sería suficiente. El TO ocuparía la primera columna de una hoja del archivo de Excel creado y el TM, la segunda, y las búsquedas en Examine32 arrojarían como resultado, para cada coincidencia, el

¹⁵ La exportación se realiza en SDL Maintain, módulo de SDLX con el que se abren los archivos de alineación en forma de memorias de traducción. En el menú «TM» (Translation Memory) de este módulo, hay que seleccionar «Export». A continuación, aparecen una serie de ventanas en las que se deben seleccionar las siguientes opciones según vayan apareciendo: «Delimited File», «Tab», «Source» y «Target». Los demás parámetros de la exportación deben permanecer tal como están.

segmento original seguido del segmento meta. Con un corpus de más de dos textos, para que Examine32 muestre todas las traducciones de un segmento original tras ese segmento, hay que reunir en una sola hoja de Excel todos los textos, ubicando cada uno en una columna, tal como se puede apreciar en la figura 4.8. Para ello, basta con copiar las columnas correspondientes de los archivos que se han creado mediante la exportación.

	A	B	C	D	E	F
	ACT I.	ACTO PRIMERO.	ACTO PRIMERO	ACTO PRIMERO	ACTO I.	NOCHE DE REYES O LO QUE QUERÁIS.
6	ACT I.	ACTO PRIMERO.	ACTO PRIMERO	ACTO PRIMERO	ACTO I.	NOCHE DE REYES O LO QUE QUERÁIS.
7	SCENE I. The DUKE'S palace.	ESCENA PRIMERA. Una sala del palacio ducal.	ESCENA PRIMERA Aposento en el palacio del Duque.	ESCENA PRIMERA (En el palacio del Duque)	ESCENA I.	[IS: Ø; ver el número de acto y escena a continuación.]
8	Enter DUKE, CURIO, and other Lords; Musicians attending.	Salen el Duque, Curio y otros nobles. Músicos en el fondo.	Entran el Duque, Curio y Señores. Músicos tocando.	[IS: Ø.]	Música. Entra Orsino, Duque de Iliria, Curio, y otros caballeros.	I.i [Música.] Entran Orsino, Duque de Iliria, Curio y otros caballeros.
	Duke. If music be the food of love, play on; Give me excess of it, that, surfeiting, The appetite may sicken, and so die. That strain again! it had a dying fall: O, it came o'er my ear like the sweet sound, That breathes upon a bank of violets, Stealing and giving odor! Enough; no more: 'Tis not so sweet now as it was before. O spirit of love! how quick and fresh art thou, That, notwithstanding thy capacity Receiveth as the sea, nought enters there, Of what validity and pitch so'er, But falls into abatement and low price, Even in a minute: so full of shapes is fancy That it alone is high fantastical.	Duq. Si es del amor la música sustento, Seguid tocando, hartadme de armonía, Que hastiado el dulce anhelo enferme y muera. La estrofa repetid: murió tan dulce; Hirió mi oído como blanda brisa Que sopla sobre un campo de violetas, Robando y dando olor. Cesad; no cantes: No suena ya tan dulce como ántes. ¡Tirano amor, cuán vivo y fresco eres! Pues aunque todo cabe en tu ancho seno, Como en el mar, en él nunca entra nada, Por esforzado y válido que sea, Que en precio y en valor no pierda al punto: Tan lleno está el amor de fantasía, Que él solo de fantástico se precia.	DUQUE Si la música es el alimento del amor, tocad, saciadme de ella, para que, a fuerza de escucharla, mi pasión pueda enfermar, y así morir. ¡Repetid ese trozo! Tiene una lánguida cadencia. ¡Oh! Vibra en mis oídos como el suave susurro que sopla sobre un bancale de violetas, desprendiendo y arrebatando su perfume. ¡Bastal No más. Eso no es ya tan melodioso como lo de antes. ¡Oh espíritu del amor! ¡Cuán sensible y voluble eres! Tu capacidad, no obstante, es inmensa como el océano, donde nada cae, sea cual fuere su valor y talla, sin que entre en disminución y pierda	Duque. Si la música es el alimento del amor, se-guid tocando: dádmelo hasta el exceso, para que, hartándome, enferme el apetito y muera. Otra vez esa melodía: tenía una cadencia como muriendo. Ah, llegaba a mi oído como el dulce sonido que sopla sobre un declive con violetas, robando y dando aroma... Basta, nada más: ahora no es tan dulce como lo era antes. Ah es-píritu del Amor, ¡qué vivo y ágil eres, que, a pesar de que tu capacidad es tan ancha como el mar, no entra nada en ella, tenga el valor y la altura que tenga, sin que caiga en disminución y se deprecie al momento! Tan llena de formas está la	Orsino Si la música, como dicen, es alimento de amor, tocad, siempre, tocad hasta saciarme. Así el deseo languidecerá y acaso muera. ¡Oh, esa melodia... de nuevo... qué lenta se desva-nece...! Oh, inundó mi oído cual viento dulcísimo que suspira sobre un lecho de violetas dándole un perfume para luego quitárselo. ¡No, no más! ¡Que está perdiendo su dulzura! Qué lozano, qué ágil eres, oh espíritu del amor, eres inmenso como el océano; así también tu avidez —no importa lo que engulla, ni su precio ni su valor— hace que todo quede disminuido, y degradado... ¡Y en un instante! Caprichosas son	Orsino Si el amor se alimenta de música, seguid tocando, dádmela en exceso, que, saciádome, repugne al apetito y muera. ¡Repetid la melodía! Tenía una cadencia... Acaricié mis oídos como el dulce son que, alentando sobre un lecho de violetas, roba y regala perfume. ¡Ya es bastante! Ahora no es tan grata como lo era antes. ¡Espíritu de amor! ¡Qué vivo y qué voraz! Tienes la capacidad de los océanos y, sin embargo, en ti no entra nada, por excelso que sea su valor, sin que pierda su precio y estima en un momento. Tan fantasioso es el amor que todo él es una fantasía.

FIG. 4.8. Resultado de la alineación de los seis textos en Excel (I)

Si bien Excel permite hacer búsquedas en sus hojas, por lo general el uso de un programa externo de búsqueda de coincidencias en archivos será más ventajoso, especialmente si se hacen determinados ajustes que describiré más adelante. Como se puede constatar al observar las figuras 4.1 y 4.2, Examine32 muestra en su ventana de

resultados todas las coincidencias de forma consecutiva y dentro de sus segmentos respectivos, que van acompañados de los segmentos «paralelos» de los demás textos (a diferencia de si se usa la opción de Excel «Buscar todo», que solo muestra los segmentos de las coincidencias). Además, las coincidencias aparecen resaltadas (cosa que tampoco ocurre en Excel), y se puede consultar el contexto de cada coincidencia, sin limitaciones, con solo hacer doble clic sobre el renglón de la coincidencia (a diferencia de en WordSmith Tools, ParaConc y, sobre todo, MultiConcord¹⁶). Este doble clic —equivalente a pulsar el icono de la opción «View file»— abre el archivo de alineación múltiple correspondiente en una nueva ventana de Examine32, a la altura del segmento en cuestión y con la coincidencia resaltada con un subrayado intermitente, además de con la letra negrita y el color azul que la destacaban en la ventana de resultados (véanse las figuras 4.9 y 4.10; en esta última no se puede apreciar el carácter intermitente del subrayado)¹⁷.

¹⁶ MultiConcord no ofrece contexto más allá del párrafo de la coincidencia (que sería la unidad mínima de texto —el segmento— en este proyecto). ParaConc ofrece como máximo varios párrafos de contexto para la coincidencia, también si se hace doble clic sobre el renglón de la coincidencia (Barlow, 2003: 38). Por último, WordSmith Tools permite al usuario ampliar el contexto, más allá del renglón de la coincidencia, dos renglones cada vez (de un renglón a tres, cinco, siete, etc.) (Olohan, 2004: 73), pero su ventana de resultados no tiene barra de desplazamiento y cuanto más se amplíe el contexto, más probabilidades hay de que no todos los resultados queden visibles (suponiendo que antes de la ampliación del contexto todos los resultados estuvieran visibles, lo que no siempre ocurre); de hecho, con solo ampliar el contexto una vez, es posible que no se puedan ver más de cinco resultados (Coulthard, 2005: 12-13).

¹⁷ Otras opciones parecidas de Examine32 son «Launch file» y «View with editor», que abren el archivo de alineación en el programa que lleve asociado y en el programa de edición de textos elegido por el usuario, respectivamente. Estas otras opciones presentan la desventaja de no resaltar la coincidencia.

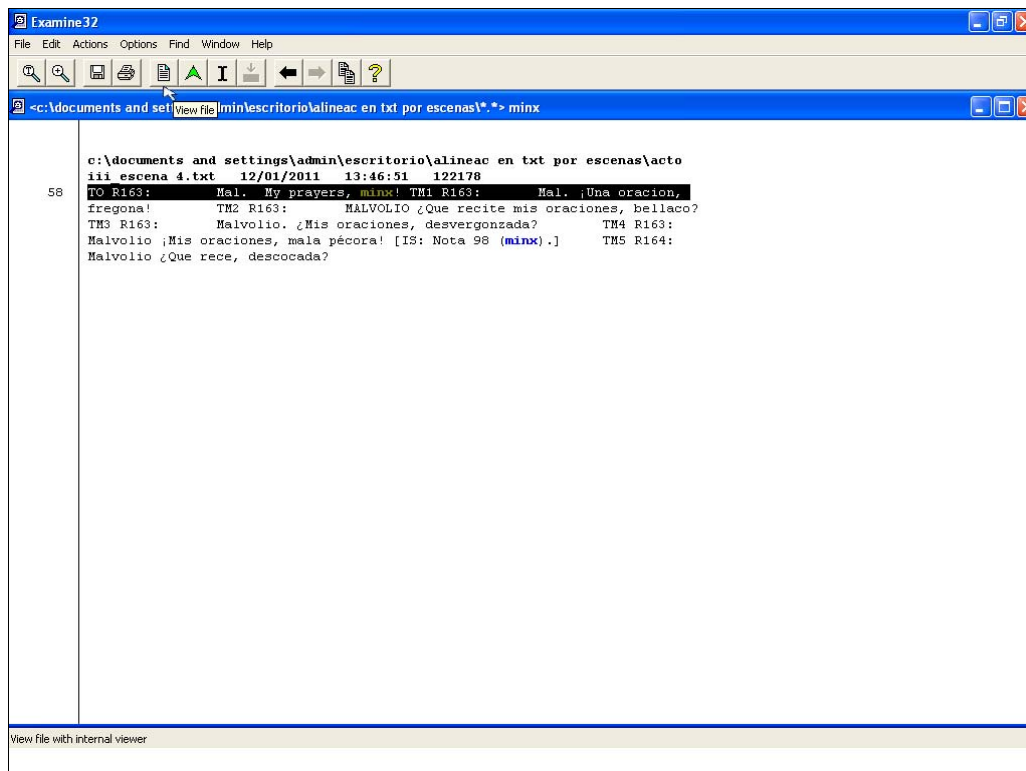


FIG. 4.9. Opción de Examine32 para ver más contexto

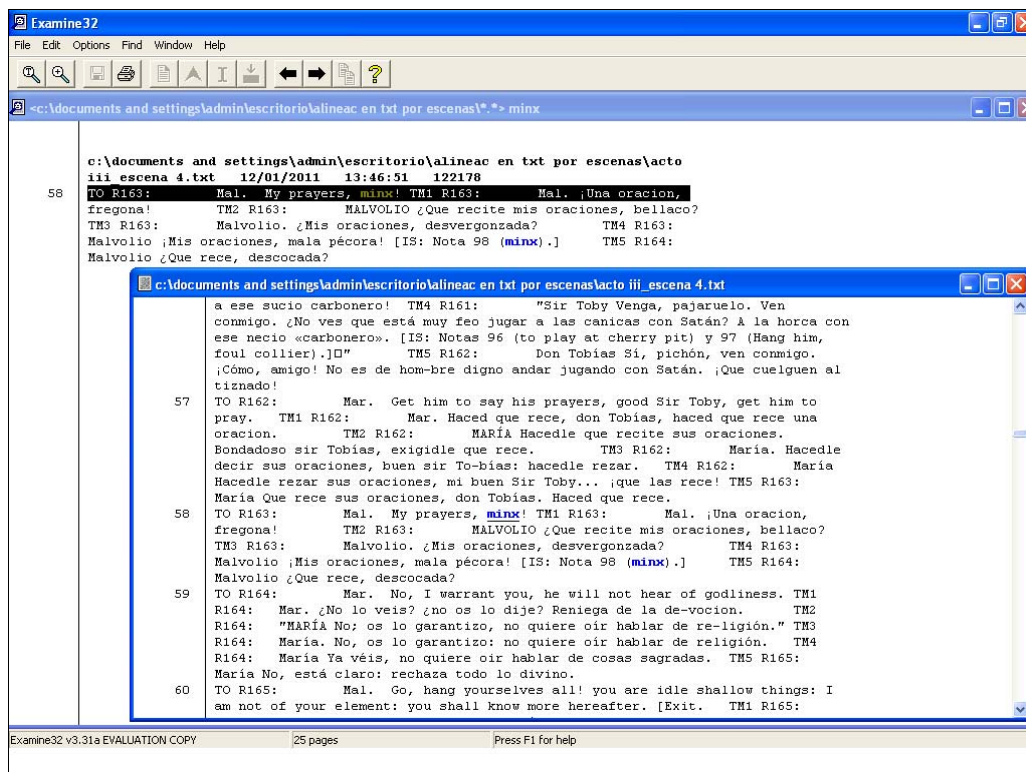


FIG. 4.10. Contexto adicional en Examine32

Examine32 también permite guardar y editar los resultados de las búsquedas (mediante la opción «Save As» del menú «File»). A continuación describiré los ajustes mencionados con anterioridad, no sin antes señalar que para una visualización óptima de los resultados en Examine32, puede ser necesario convertir el archivo de alineación múltiple en formato de Excel a formato Texto (delimitado por tabulaciones) (.txt), conversión que se ha realizado en este proyecto (concretamente al formato de la aplicación Bloc de notas de Microsoft, versión 5.1 [Microsoft, 1985-2007]) y a la que antecederían algunos de los siguientes ajustes.

Si Examine32 hace búsquedas en un archivo como el de la figura 4.8, o en su versión en formato .txt, los resultados no son como los mostrados hasta ahora en las figuras relativas a búsquedas realizadas con dicho programa (es decir, en las figuras 4.1, 4.2, 4.9 y 4.10), sino como los que se muestran a continuación en la figura 4.11, que, al igual que la 4.9, presenta los resultados de la búsqueda en el subcorpus alineado del término *minx*.

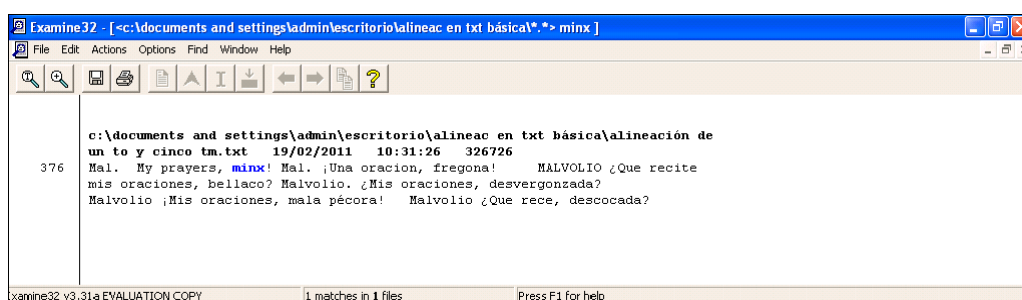


FIG. 4.11. Resultados de la búsqueda a través de Examine32 de *minx* cuando no se ha realizado ningún ajuste tras la exportación y agrupación en un solo archivo de los textos alineados

Como puede observarse, las diferencias entre las figuras 4.9 y 4.11 son notables, y estriban en la cantidad de información que aparece en pantalla sobre los seis segmentos del único resultado obtenido (seis réplicas). La figura 4.11 solo nos proporciona un dato acerca de dichos segmentos: su posición en el archivo en el que se ha hecho la búsqueda (376), que figura a la izquierda del resultado y corresponde al número de línea en tal archivo (o, lo que es lo mismo, al número de fila en el archivo de Excel de origen). En cambio, la figura 4.9 nos ofrece mucha más información. Identifica cada segmento indicando: *a*) a qué texto pertenece (TO, TM1, TM2, etc.)¹⁸; *b*) el acto en el que aparece (III); *c*) la escena (4); *d*) su número de réplica dentro del acto si es una réplica (163 en los casos del TO y de los TM1-4, y 164 en el del TM5); y *e*) su número de segmento (o fila en el archivo de Excel de origen) dentro de la escena (58), dato que puede ser útil si el segmento no constituye una réplica. Además, informa de que el segmento del TM4, más concretamente su traducción de *minx*, tiene asociada una nota, la número 98. Para que las búsquedas en Examine32 arrojen todos estos datos, se han realizado los ajustes descritos seguidamente.

1) Identificación de la obra (punto a) anterior)

La identificación de la obra se ha hecho posible añadiendo seis columnas más al archivo de alineación múltiple en formato .xls, una por texto. Cada columna debe ir situada justo antes de la columna de su texto respectivo y debe contener en todas sus filas un código

¹⁸ Puesto que el orden en el que aparecen los segmentos siempre es el mismo (TO, TM1, TM2, TM3, TM4 y TM5) y viene determinado por el orden de los textos en el archivo de Excel de origen, esta información está presente de algún modo en la figura 4.11. No obstante, hacerla explícita facilita considerablemente la tarea del investigador y evita confusiones respecto al texto al que pertenece un segmento concreto.

que identifique a dicho texto (en este proyecto, como ya se ha constatado, el código introducido fue TO, TM1, TM2, etc.). Cada segmento del texto que aparezca en la ventana de resultados irá precedido de ese código, como muestra la figura 4.9 (frente a la 4.11).

2) *Identificación de la réplica (punto d) anterior*

Si en cada columna adicional se numeran los segmentos que constituyen réplicas añadiendo al código del texto el número correspondiente («TO R1», «TO R2», etc., donde «R» equivale a «réplica»), cada réplica que se visualice en la ventana de resultados aparecerá numerada, como se puede apreciar igualmente en la figura 4.9. Puesto que en este proyecto se deseaba que los números de réplica indicaran la posición en el acto del que se tratara (y no la posición en todo el texto alineado de la obra en cuestión, texto que incluye dos actos que no son correlativos), las réplicas se numeraron de forma independiente en cada acto de la obra en cuestión. Esto quiere decir que «Malvolio ¿Que rece, descocada?» es la réplica 164 del acto III (de todo el subcorpus sería la 390) del TM5.

La figura 4.12 muestra las seis columnas adicionales en su forma final. Obsérvense los códigos de texto y los números de réplica.

Act	Text (TO)	Translation (TR)	TM1	TM2	TM3	TM4	TM5
A	ACT I.	ACTO PRIMERO.	ACTO PRIMERO	ACTO PRIMERO	ACTO PRIMERO	ACTO I.	NOCHE DE REYES O LO QUE QUERAIS.
6	SCENE I. The DUKE'S palace.	ESCENA PRIMERA. Una sala del palacio ducal.	ESCENA PRIMERA Aposento en el palacio del Duque.	ESCENA PRIMERA (En el palacio del Duque)	ESCENA I.		[IS: Ø; ver el número de acto y escena a continuación.]
7	Enter DUKE, CURIO, and other Lords; Musicians attending.	Salen el Duque, Curio y otros nobles. Músicos en el fondo.	Entran el Duque, Curio y Señores. Músicos tocando.	[IS: Ø.]	Música. Entra Orsino, Duque de Iliria; Curio, y otros caballeros.		I.1 [Música.] Entran Orsino, Duque de Iliria, Curio y otros caballeros.
8	Duke. If music be the food of love, play on; Give me excess of it, that, surfeiting, The appetite may sicken, and so die. That strain again! it had a dying fall: O, it came o'er my ear like the sweet sound, That breathes upon a bank of violets, Stealing and giving odor! Enough; no more: 'Tis not so sweet now as it was before. O spirit of love! how quick and fresh art thou, That notwithstanding thy capacity Receiveth as the sea, nought enters there, Of what validity and pitch soe'er, But falls into abatement and low price, Even in a	Duq. Si es del amor la música sustentado, Seguid tocando, hartadme de armonía, Que hastiado el dulce anhelo enferme y muera. La estrofa repetid: murió tan dulce; Hirió mi oído como blanda brisa Que sopla sobre un campo de violetas, Robando y dando olor. Cesad; no cantes: No suena ya tan dulce como ántes. ¡Tirano amor, cuán vivo y fresco eres! Pues aunque todo cabe en tu ancho seno, Como en el mar, en él nunca entra nada, Por esforzado y válido que sea, Que en precio y en valor no pierda al punto:	DUQUE Si la música es el alimento del amor, tocad, sa-ciadme de ella, para que, a fuerza de escucharla, mi pasión pueda enfermar, y así morir. ¡Repetid ese trozal Tiene una lánguida cadencia. ¡Oh! Vibra en mis oídos como el suave susurro que sopla sobre un bancal de violetas, desprendiendo y arrebatando su perfume. ¡Bastal! No más. Eso no es ya tan melodioso como lo de antes. ¡Oh espíritu del amor! ¡Cuán sensible y voluble eres! Tu capacidad, no obstante, es inmensa como el océano, donde nada	Duque. Si la música es el alimento del amor, seguid tocando: dádme hasta el exceso, para que, hartándome, enferme el apetito y muera. Otra vez esa melodía: tenía una cadencia como muriendo. Ah, llegaba a mi oído como el dulce sonido que sopla sobre un declive con violetas, robando y dando aroma... Basta, nada más: ahora no es tan dulce como lo era antes. Ah espíritu del Amor, ¡qué vivo y ágil eres, que, a pe-sar de que tu capacidad es tan ancha como el mar, no entra nada en ella, tenga el valor y la al-	Orsino Si la música, como dicen, es alimento de amor, tocad, siempre, tocad hasta saciarme. Así el deseo languidecerá y acaso muera. ¡Oh, esa melodía... de nuevo... que lenta se desvanece...! Oh, inundó mi oído cual viento dulcísimo que suspira sobre un lecho de violetas dándole un perfume para luego quitárselo. ¡No, no más! ¡Que está perdiendo su dulzura! Qué lozano, qué ágil eres, oh espíritu del amor, eres inmenso como el océano; así también tu avidez —no importa lo que engulla, ni su	Orsino Si el amor se alimenta de música, seguid tocando; dádme en exceso, que, saciándome, repugne al apetito y muera. ¡Repetid la melodía! Tenía una cadencia... Acaricié mis oídos como el dulce son que, alentando sobre un lecho de violetas, roba y regala perfume. ¡Ya es bastante! Ahora no es tan grata como lo era antes. ¡Espíritu de amor! ¡Qué vivo y qué voraz! Tienes la capacidad de los océanos y, sin embargo, en ti no entra nada, por excelso que sea su valor, sin que	

FIG. 4.12. Resultado de la alineación de los seis textos en Excel (II) (después de añadir los códigos de texto y números de réplica)

3) Identificación del acto y de la escena y del número de segmento dentro de la escena (puntos b), c) y e) anteriores)

Para que el acto, la escena, y el número de segmento dentro de la escena (y no dentro de un texto que incluye dos actos no correlativos) se mostraran en la ventana de resultados de Examine32, el contenido del archivo de alineación múltiple en formato .txt se distribuyó entre nueve archivos .txt distintos, cada uno de los cuales contenía solo la alineación de una escena (más, en el caso del archivo de la escena 1 del acto I, la información que precede al comienzo de esa escena), y a cada uno de esos nueve archivos se le dio un nombre que incluía el número de acto y de escena correspondientes. Inicialmente este nombre fue: Acto I_Escena 1.txt, Acto I_Escena 2.txt, Acto I_Escena 3.txt,

Acto I_Escena 4.txt, Acto I_Escena 5.txt, Acto III_Escena 1.txt, Acto III_Escena 2.txt, Acto III_Escena 3.txt y Acto III_Escena 4.txt. Con posterioridad, se cambió por el siguiente: 1_Acto I_Escena 1.txt, 2_Acto I_Escena 2.txt, 3_Acto I_Escena3.txt, 4_Acto I_Escena4.txt, 5_Acto I_Escena5.txt, 6_Acto III_Escena 1.txt, 7_Acto III_Escena 2.txt, 8_Acto III_Escena 3.txt y 9_Acto III_Escena 4.txt. Este cambio de nombre obedeció al hecho de que Examine32 considere que «Acto III...» precede a «Acto I...» alfabéticamente y, en consecuencia, mostrara primero todos los resultados de las escenas 1 a 4 del acto III y, a continuación, todos los resultados de las escenas 1 a 5 del acto I si se colocaban todos los archivos .txt dentro de la misma carpeta. Después del cambio, Examine32 muestra primero los resultados de las escenas 1 a 5 del acto I y, a continuación, los de las escenas 1 a 4 del acto III.

Todos los resultados de una misma escena aparecen después de la ruta del archivo .txt de esa escena, ruta que incluye el número de acto y de escena de los segmentos que aparecen en los resultados, como se puede observar en las figuras 4.1, 4.2, 4.9 y 4.10. Puesto que el número que aparece a la izquierda de cada resultado indica la posición del resultado en el archivo en el que se ha hecho la búsqueda, si cada uno de estos archivos incluye solo una escena, indica la posición en la escena de la que se trate.

Para concluir con este ajuste, es preciso puntualizar que en caso de que no se realice la conversión a .txt, la distribución del contenido del archivo de alineación múltiple por escenas puede efectuarse en archivos de Excel.

4) *Llamadas de nota del TM4*

En lo que concierne a las llamadas de nota del TM4, todas se han tenido que introducir en el archivo de Excel manualmente, a diferencia de las llamadas de nota de las demás traducciones. La razón es que el TM4 fue publicado en edición bilingüe y sus notas están todas en el texto original de dicha edición, que no forma parte del corpus alineado. De ahí que las llamadas de nota del TM4 incluyan texto en inglés: es el texto junto al que estaba colocada la llamada de nota en la edición bilingüe.

Las llamadas de nota de las demás traducciones no requirieron ningún tipo de intervención. No obstante, en el archivo de Excel se realizó un ajuste adicional relacionado con las notas. Este ajuste no iba dirigido a mejorar las búsquedas a través de Examine32, por lo que se describirá a continuación en un último apartado de ajustes independiente de los demás.

5) *Otros ajustes*

Gracias a la introducción de las llamadas de nota del TM4, cada vez que el texto de un segmento meta tuviera asociadas notas, lo indicarían llamadas de nota. Sin embargo, para poder consultar las notas, era necesario ir a la carpeta de la traducción en cuestión, que contenía tanto el TM como sus paratextos íntegramente. Puesto que las notas eran unos paratextos relacionados de forma particularmente estrecha con el texto de las obras, se estimó conveniente darles un tratamiento especial: incorporarlas a los archivos de alineación múltiple, que inicialmente no las incluían porque no habían formado parte de la alineación. Esta incorporación se realizó únicamente en el archivo de alineación múltiple en formato .xls, en vista de que

realizarla en los archivos .txt hubiera llevado un tiempo excesivo, y consistió en la incrustación de las notas en los segmentos pertinentes a través de enlaces a las páginas digitalizadas que las contenían. Estos enlaces se muestran en el archivo .xls como iconos de documentos (véase la figura 4.13, en la que aparecen en forma de iconos una nota del TM3 y otra del TM4). Al hacer clic en uno de estos iconos, se abre el documento, que muestra la nota en su página del TM (véase la figura 4.14).

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
1	TO:	The Globe Edition (1865)	TM1:	Jaime Clark (1874)	TM2:	Luis Astrana Marin (1924)	TM3:	José María Valverde (1967 (1970/2000))	TM4:	Fundación Instituto Shakespeare (1988 (1991/2000))	TM5:	Ángel Luis Pujante (1996 (1996/2001))
11	TO R3:	Duke. What, Curio?	TM1 R3:	Duq. ¿Qué, Curio?	TM2 R3:	DUQUE ¿Qué, Curio?	TM3 R3:	Duque. ¿De qué, Curio?	TM4 R3:	Orsino ¿Cómo decís?	TM5 R3:	Orsino ¿Qué, Curio?
12	TO R4:	Cur. The hart.	TM1 R4:	Cur. El ciervo.	TM2 R4:	CURIO Corzas.	TM3 R4:	Curio. De ciervos.	TM4 R4:	Curio A cazar ciervos, mi señor. [IS: Nota 3 (hart.)]	TM5 R4:	Curio La corza.
13	TO R5:	Duke. Why, so I do, the noblest that I have: O, when mine eyes did see Olivia first, Methought she purged the air of pestilence! That instant was I turn'd into a hart; And my desires, like fell and cruel hounds, E'er since pursue me. Enter VALENTINE. How now! what news from her?	TM1 R5:	Duq. Tal hago, y al más noble de los míos. ¡Ay! cuando á Olivia vi por vez primera, El aire con su aliento embalsamaba; En el instante aquel troquéme en ciervo; Y desde entonces como alanos crudos Me acosan mis deseos. Valentin. Sale ¿Qué me manda?	TM2 R5:	DUQUE Pues eso hago, y con la más noble que he visto. ¡Oh! Cuando mis ojos contemplaron por primera vez a Olivia, me pareció que purificaba el aire de toda pestilencia. En aquel instante quedé transformado en ciervo, y mis deseos, como sabuesos despiadados y crueles, no cesan de acosarme desde entonces. Entra Valentin. ¡Hola! ¿Qué noticias traes de ella?	TM3 R5:	Duque; Siervo soy yo, y con eso me ennoblezco.1 Ah, la primera vez que mis ojos vieron a Olivia, pensé que purificaba el aire de una pestilencia: en ese mismo instante me volví ciervo, y mis deseos, como lebreles feroces y crueles, me persi-guen desde entonces. ¿Qué hay; qué noticias hay de ella? (Entra Valentino.) ¿Traéis noticias tuyas?	TM4 R5:	Orsino Sí, así es, a cazar el ciervo de corazón más noble. El día que mis ojos vieron a Olivia por primera vez supe que el aire ya no sería impuro y yo mismo en ciervo me convertí, desde entonces, sabuesos, despiadados, crueles, mis deseos no dejan de acosarme. Entra Valentin. ¿Traéis noticias tuyas?	TM5 R5:	Orsino Ya lo hago: la más noble que hay. Cuando la vi por vez primera, Olivia purificaba el aire pestilente. Me convertí al instante en una corza y, desde entonces, mis deseos me persiguen como perros crueles y feroces. Entra Valentin. ¿Qué, hay noticias de ella?
		Val. So please my lord, I might not be admitted; But from her handmaid do return this answer. The element itself, till	TM1 R5:	Val. Alteza, perdonad: no obtuve audiencia; Mas díome su doncella tal recado: Durante siete soles, ni aún su	TM2 R5:	VALENTIN Perdonadme, señor, no he logrado ser recibido; pero traigo de su doncella esta	TM3 R5:	Valentino. Con la venia de mi señor, no pude haceme recibir, pero traigo esta respuesta, a través de su doncella.	TM4 R5:	Valentin Perdonad, mi señor, no quiso recibirme. Pero aquí tengo un mensaje para vos de su doncella.	TM5 R5:	Valentin Con permiso, mi señor, no me recibieron y su doncella me transmitió esta respuesta: ni el cielo

FIG. 4.13. Resultado de la alineación de los seis textos en Excel (III) (después de añadir las notas)

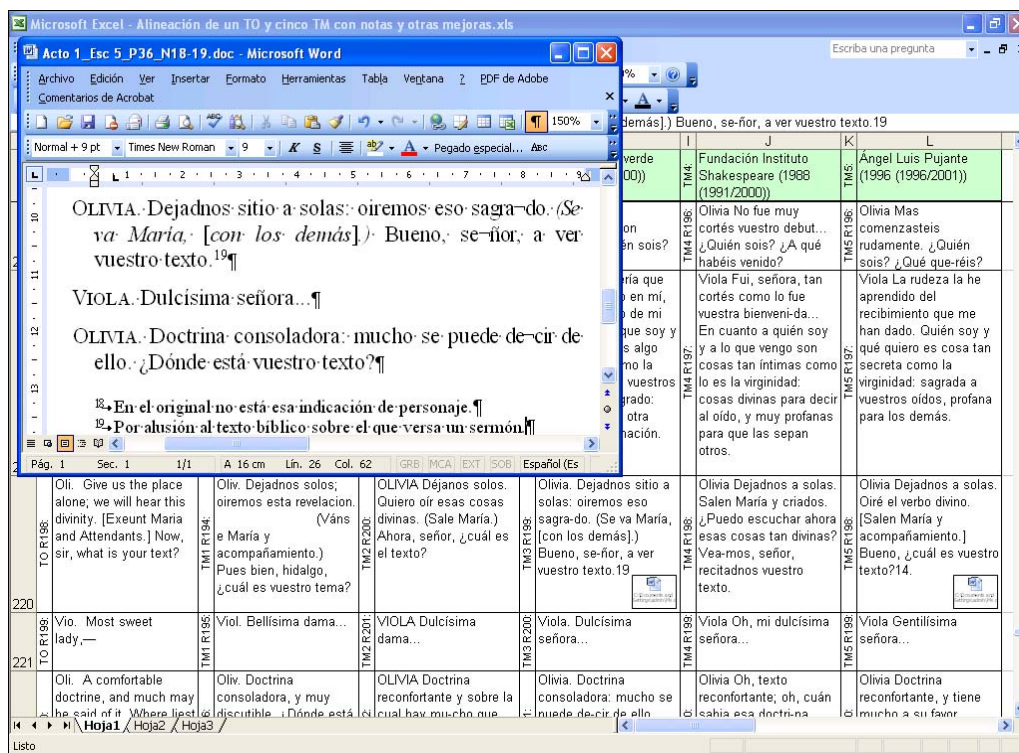


FIG. 4.14. Ventana con el texto de una nota (del TM3), abierta desde el archivo de Excel de la alineación múltiple

Una última mejora en el archivo de Excel, que puede observarse tanto en la figura 4.13 como en la 4.14, es la inmovilización de la primera fila, que permite que esta fila se muestre en todo momento al consultar los textos alineados en formato de Excel.

Estos dos cambios, así como todos los ajustes anteriores (dirigidos a la consulta a través de Examine32), mejoran la consulta de los textos alineados en el archivo de Excel, la cual puede ser un buen complemento a aquella a través de Examine32¹⁹. Tras realizarlos, como último paso antes del análisis microtextual, se eliminaron de las traducciones, en el archivo de alineación múltiple en formato de Excel

¹⁹ Otro de los inconvenientes de MultiConcord es que, al efectuar la alineación en el momento en el que se realiza una búsqueda de concordancia (véase la nota 12 del presente capítulo), no permite visualizar los textos alineados, lo cual puede ser de gran utilidad en investigaciones de tipo cualitativo.

(y, por consiguiente, en los archivos .txt derivados de este en los que se hicieron las búsquedas con Examine32), los guiones de separación de sílabas en palabras divididas al final de un renglón²⁰.

Una vez que se ha descrito el proceso completo de preparación de los archivos para las búsquedas, conviene precisar que Examine32 permite hacer varios tipos de búsquedas. El programa distingue en primer lugar entre *logical searches*, o búsquedas con operadores booleanos (véase la figura 4.16), y *text searches*, o búsquedas simples (véase la figura 4.15). Ambos tipos de búsquedas permiten hacer las siguientes elecciones entre opciones de búsqueda alternativas: buscar en la carpeta indicada y en sus subcarpetas o solamente en la primera; incluir o no en la búsqueda los archivos que formen parte de archivos comprimidos; buscar en todos los archivos o solo en algunos que se especifican mediante el nombre completo y/o la extensión; no distinguir entre mayúsculas y minúsculas o tener en cuenta mayúsculas y minúsculas; buscar todas las palabras/expresiones que contengan el texto especificado (como *amend*, *mended* y la española *enmendar*, además de *mend*, si se introduce «mend») o solo las palabras/expresiones que se correspondan al cien por cien con el texto especificado (*mend* en el ejemplo anterior); y buscar o no empleando caracteres especiales que, bien dan al programa la orden de buscar las líneas (en nuestro caso, las filas de segmentos) que empiezan o terminan con una palabra o expresión concreta, o bien sustituyen a diversos caracteres o conjuntos de caracteres posibles²¹. La búsqueda con operadores booleanos

²⁰ Este tipo de guiones aparece en algunas de las figuras del presente capítulo debido a que las imágenes se tomaron antes de su eliminación.

²¹ Por ejemplo, la búsqueda de «mend[[^]a]», si se indica al programa que se están empleando caracteres especiales (habría que marcar para ello la casilla «Regular Expression»), arrojaría como resultado todas las coincidencias de «mend» no

permite, además, indicar la distancia máxima o mínima entre las palabras o expresiones que se buscarán usando los operadores AND, NOT y XOR, desde un número determinado de caracteres hasta el archivo en el que se hará la búsqueda completo, pasando por un número determinado de líneas (en nuestro caso, filas de segmentos)²².

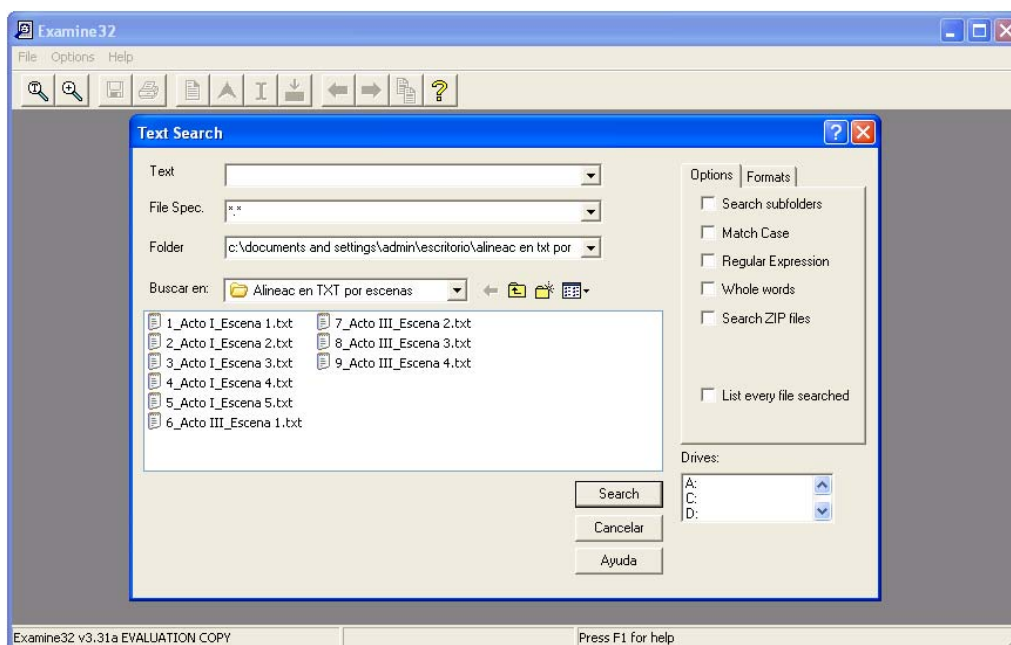


FIG. 4.15. Cuadro de diálogo de búsqueda simple

seguido de una *a* en el subcorpus alineado (es decir, excluiría de los resultados *enmendar*).

²² El operador AND busca fragmentos de texto, o textos completos, en los que se encuentren las dos expresiones buscadas; NOT, en cambio, busca fragmentos de texto, o textos, en los que se encuentre la primera expresión y que no incluyan la segunda; por último, XOR busca fragmentos de texto, o textos, en los que se encuentre la primera expresión y que no incluyan la segunda o bien en los que se encuentre la segunda expresión y que no incluyan la primera.

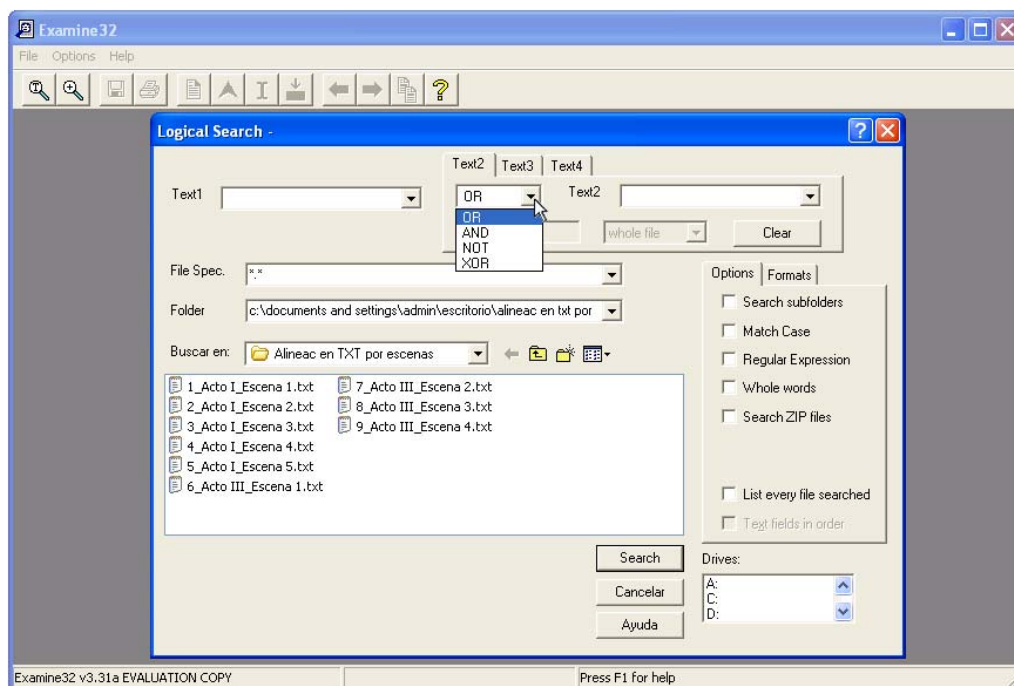


FIG. 4.16. Cuadro de diálogo de búsqueda con operadores booleanos

Examine32 es un programa *shareware*, gracias a lo cual puede usarse gratuitamente durante un periodo de evaluación de 30 días. Una vez concluido este periodo, para continuar usándolo, debe adquirirse una licencia cuyo precio es en la actualidad de 28 € más IVA. Respecto al modo de obtenerlo, puede descargarse libremente de Internet en el sitio web <<http://www.examine32.com/>> (última consulta: 4 de marzo de 2012).

En cuanto a SDLX, es un programa de pago comercializado por la empresa de traducción SDL International; de ahí que el nombre de la empresa y el del producto compartan las siglas SDL, de Software, Documentation y Localization. La X que sigue a estas siglas en el nombre del programa representa la traducción. La aplicación se ha venido encareciendo en los últimos años, desde el asequible precio de 99 € de principios de la década de 2000 hasta varios cientos de euros a

finales de esa misma década, cuando dejó de comercializarse por separado debido a su integración plena con Trados. No obstante, el que en la actualidad forme parte del paquete del sistema de memorias de traducción Trados (debido a que SDL International compró hace algunos años la empresa fabricante de este sistema) la ha llevado a los ordenadores de un elevado número de traductores profesionales y, también, de universidades en las que se ofrecen cursos de traducción, tanto españolas como extranjeras. Por consiguiente, tanto Examine32 como SDLX son herramientas accesibles.

También es preciso mencionar que estas herramientas no poseen algunas de las funciones que ofrecen las aplicaciones de creación y análisis de corpus diseñadas en el ámbito de la Lingüística de Corpus, como la ordenación de los resultados según las palabras que anteceden o siguen a las coincidencias.

Conviene asimismo señalar que la forma en la que se han utilizado en esta tesis no es la única posible. En ocasiones, existían procesos alternativos a los seguidos, unas veces menos ventajosos que los seleccionados; otras, igual de recomendables.

Las deficiencias que presentan programas como WordSmith Tools y MultiConcord, desarrollados en el ámbito de la Lingüística de Corpus, para el análisis de traducciones en Traductología han sido puestas de relieve implícita o explícitamente por diversos traductólogos. A finales de los años 90, Kirsten Malmkjær alertó de que «in order to be able to provide any kinds of explanation of the data provided by the [parallel] corpus, rather than mere statistics, analysts really need substantially more context that computers tend to search and display» (Malmkjær, 1998: 6)²³.

²³ Véase la nota 16 del presente capítulo.

Robert James Coulthard, en una revisión de los programas informáticos que permiten consultar corpus paralelos, también ha criticado el escaso contexto que ofrecen: «there are certain problems with existing parallel corpus software, the most significant of which is the lack of scope provided by the viewing window and the restricted context that this results in» (Coulthard, 2005: 67). Coulthard califica en general a MultiConcord de insatisfactorio (Coulthard, 2005: 11) y respecto a WordSmith Tools concluye que también lo es «when a researcher or translator wants to investigate the aligned texts and [...] when textual metadata [por ejemplo, el autor y título de los textos que aparezcan en los resultados de la búsqueda] is of interest» (Coulthard, 2005: 67). Además, ha señalado que otros programas disponibles son específicos de corpus concretos o de acceso restringido (Coulthard, 2005: 11-12). Como consecuencia, el investigador ha desarrollado su propia aplicación para investigar corpus, que incluye algunas de las funciones de Examine32, como se puede observar en la figura 4.17.

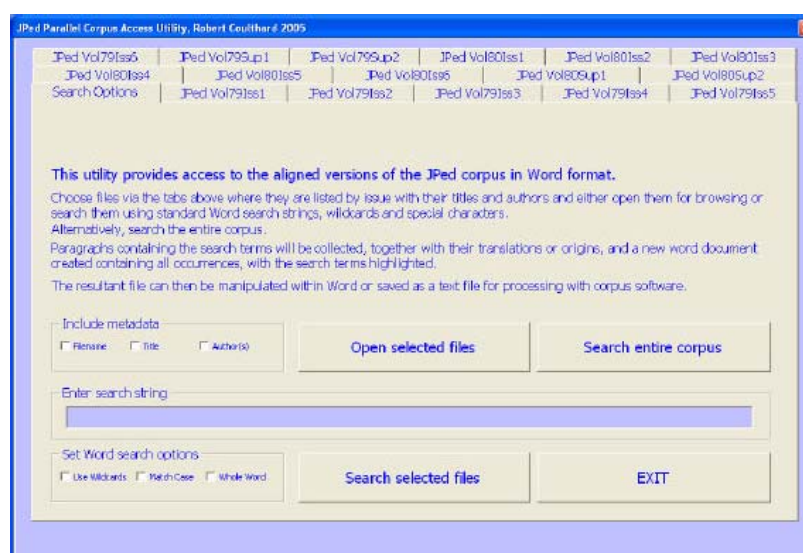


FIG. 4.17. Pantalla de búsqueda de la herramienta de búsqueda en corpus paralelos desarrollada por Robert J. Coulthard (Coulthard, 2005: 68)

Además de esta aplicación propia, Coulthard (2005) utilizó en su estudio de corpus las funciones estadísticas de WordSmith Tools y las de búsqueda de archivos de Google Desktop Search (Google Inc., 2005). Estas últimas se diseñaron para buscar en un ordenador completo, pero Coulthard restringió las búsquedas a su corpus paralelo mediante la aplicación TweakGDS.

Antes de la publicación del trabajo de Coulthard, Berber Sardinha había puesto de manifiesto que la lenta incorporación de los estudios de corpus a la Traductología se debe en parte a que los programas informáticos para crear y hacer búsquedas en corpus paralelos, en lugar de monolingües, «como os alinhadores e concordanceadores paralelos, [...] são menos numerosos, poderosos²⁴ e, indiscutivelmente, de acesso mais restrito» (Berber Sardinha, 2002: 20).

Un reconocimiento no explícito de las limitaciones de los programas que nos ocupan es el uso por parte de la investigadora Charlotte Bosseaux (2004) de MultiConcord para realizar búsquedas de concordancia después de haber empleado para otras tareas (en

²⁴ Un ejemplo más de las deficiencias de estos programas es el hecho de que ParaConc, aparentemente más orientado que WordSmith Tools y MultiConcord al análisis de traducciones, no permita realizar búsquedas de concordancia simultáneamente en más de cuatro textos alineados. Esto implica que, de haberse realizado la alineación del subcorpus de esta tesis con ParaConc, no se podrían haber realizado las búsquedas de concordancia con este mismo programa, al estar compuesto el subcorpus por seis textos. Por otro lado, aun en el caso de que se hubieran podido realizar las búsquedas de concordancia con ParaConc, la ventana de resultados de este programa probablemente hubiera decantado la balanza por SDLX y Examine32, ya que no muestra cada segmento de los resultados con sus segmentos paralelos, sino con todos los demás segmentos del mismo texto que incluyan los resultados, y los segmentos no van numerados, de modo que si el investigador desea ver los segmentos paralelos de un segmento del TO que no aparece en primer ni en último lugar en su sección correspondiente, se verá obligado a contar todos los resultados del TO hasta llegar a este segmento y contar a continuación los resultados del TM1, TM2, etc. hasta llegar a los segmentos paralelos de estos textos.

concreto, para la obtención de estadísticas y la elección de los términos que analizar) un programa que también realiza búsquedas de concordancia: WordSmith Tools.

A la luz de lo expuesto, considero que la combinación de SDLX y Examine32 puede ser útil para otros investigadores, aunque solo sea porque fomente la búsqueda o el desarrollo de nuevos programas con los que crear o analizar corpus paralelos en Traductología.

4.2. Análisis descriptivo del corpus textual

En este apartado se presentan los resultados de la aplicación al corpus textual (incluido el subcorpus) del procedimiento de análisis descrito en 4.1.3. El fin último del análisis, de conformidad con lo expresado en la introducción y en 4.1.1, es responder a la pregunta de cómo se ha traducido Shakespeare al español desde que se produjo el primer gran intento sistemático de verter sus obras a nuestra lengua directamente desde el inglés.

Para cada una de las tres primeras fases de análisis (la preliminar, la macrotextual y la microtextual), se ha almacenado información relativa al corpus en una o varias tablas que se describirán con detalle en los siguientes subapartados y cuyos rasgos generales se indican a continuación. Las columnas de dichas tablas están dedicadas normalmente a las traducciones objeto de análisis; cuando la comparación de estas con la obra original es pertinente, a saber, en las fases macro y microtextual, también existe una columna dedicada al TO. Por su parte, las filas se han destinado a los distintos tipos de datos analizados. El campo que existe en la intersección entre una columna y una fila incluye el dato correspondiente de la traducción en cuestión o del TO. Por ejemplo, en la única tabla de la primera fase, en

la intersección entre la columna «Eudaldo Viver» y la fila «Fecha de publicación» (véase la figura 4.18 varias páginas más adelante), se puede leer: «S. f. [~1873]», lo que indica que la traducción de Eudaldo Viver se publicó sin fecha en torno al año 1873. Además, el campo que contiene ese texto lleva asociado un comentario (en el sentido que se da a este término en Microsoft Excel) que informa de que otros autores han aportado otras fechas y remite a las fuentes oportunas para más información. Todos los comentarios asociados a campos amplían la información proporcionada en el campo del que se trate.

Aunque los datos de las distintas categorías de datos se hayan registrado en las tablas traducción por traducción, generalmente los resultados se presentarán desde una perspectiva globalizadora, para facilitar la lectura.

A cada traducción se le ha asignado un número según su fecha de publicación por vez primera, de forma que la primera traducción en aparecer lleva el número 1; la segunda, el 2; etcétera. Normalmente se aludirá a las distintas traducciones por medio del nombre del traductor, o de sus iniciales en forma de sigla. No obstante, cuando resulte pertinente, dicho dato se acompañará de la fecha de publicación por vez primera de la traducción y/o del número antes mencionado. En el cuadro 4.1, tras el cual comienza la exposición de los resultados de la primera fase de análisis, se muestran los datos identificativos de cada traducción.

CUADRO 4.1. Datos identificativos de las traducciones

<i>Número de traducción</i>	<i>Fecha de aparición</i>	<i>Nombre del/ de los traductor(es)</i>	<i>Iniciales del/ de los traductor(es)</i>
1	~1873	Eudaldo Viver	EV
2	1874	Jaime Clark	JC
3	1899	Jacinto Benavente	JB
4	1917	R. Martínez Lafuente [seudónimo de Vicente Blasco Ibáñez]	RML
5	1924	Luis Astrana Marín	LAM
6	1953	León Felipe	LF
7	1968	José María Valverde	JMV
8	1972	Jaime Navarra Farré	JNF
9	1983	Federico Patán	FP
10	1988	Fundación Instituto Shakespeare	FIS
11	1994	Emir Rodríguez Monegal	ERM
12	1996, mayo	Ángel Luis Pujante	ALP
13	1996, julio	Cristina María Borrego	CMB
14	2000, agosto	Piedad Bonnett	PB
15	2000, septiembre	Paco Redondo y Loreto Berrió	PRYLB
16	2005	Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman	AMHYAH

4.2.1. Análisis preliminar

El punto de partida de esta fase fue el registro de los aspectos generales sobre las traducciones indicados en 4.1.3.1 en una tabla elaborada a tal efecto. En esta tabla se consignaron asimismo, para algunas traducciones, datos adicionales que salieron a relucir a medida que se estudiaban los aspectos anteriores y que podían resultar de utilidad. Entre estos datos —registrados en la categoría «Otros»—, se encuentran el contexto en el que se creó la traducción, su finalidad y el precio de venta al público del volumen que la contenía.

En total, para cada traducción se almacenaron datos pertenecientes a cerca de una treintena de categorías. La tabla, de la que se muestra un fragmento en las figuras 4.18 y 4.19, permite ver de un vistazo todos los datos preliminares de una traducción. También agiliza el cotejo de datos preliminares de la misma categoría pertenecientes a traducciones distintas. Las funciones de Microsoft Excel «Mostrar columna» y «Ocultar columna», y «Mostrar fila» y «Ocultar fila», facilitan que el investigador se concentre bien en una selección de traductores, o bien en una selección de categorías de datos.

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	Categorías de datos / Autores	Eudaldo Viver	Jaime Clark	Jacinto Benavente	R. Martínez Lafuente [Vicente Blasco Ibáñez]	Luis Astrana Marín	León Felipe	José María Valverde Pacheco	Jaime Navarra Farré
2	[N.º de traducción]	1	2	3	4	5	6	7	8
3	[Descriptor]	EV	JC	JB	RML	LAM	LF	JMV	JNF
4	Fecha de publicación	S. f. [~1873]	S. f. [1874]	1899	S. f. [1917]	1924	1953	1968	1972
5	Título	<i>La Duodécima Noche ó lo que queráis</i>	<i>La noche de Reyes o lo que queráis</i>	<i>Cuento de amor</i>	<i>La duodécima noche</i>	<i>Noche de Epifanía</i>	<i>No es cordero... que es cordera</i>	<i>La duodécima noche o lo que queráis</i>	<i>Víspera de Reyes o lo que vosotros quisierais</i>
6	Etiqueta	Traducción	Traducción	Refundición [y traducción]	Traducción	Traducción	Versión libre	Traducción	Traducción
7	Lugar	Barcelona	Madrid	Madrid	Valencia	Madrid	México	Barcelona	Barcelona
8	Edita	Francisco Nacente	Medina y Navarro [Imp. de la Biblioteca de Instrucción y Recreo]	Revista Nueva [Imp. de A. Marzo]	Prometeo	Calpe	Cuadernos Americanos	Planeta [2000: Planeta DeAgostini]	Bruguera
9	Colección	La Enciclopedia Ilustrada			Libros célebres españoles y extranjeros: clásicos ingleses [Director literario: V. Blasco Ibáñez]	Colección Universal	[Textos teatrales]	Clásicos Planeta	Joyas Literarias

FIG. 4.18. Muestra de la tabla de la fase preliminar con datos de las traducciones n.º 1 a 8

J	K	L	M	N	O	P	Q	R
Federico Patán	Fundación Instituto Shakespeare	Emir Rodríguez Monegal	Ángel Luis Pujante	Cristina María Borrego Rodríguez	Piedad Bonnett	Paco Redondo Navalón y Loreto Berrió Olmo	Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman	Categorías de datos / Autores
9	10	11	12	13	14	15	16	[N.º de traducción]
FP	FIS	ERM	ALP	CMB	PB	PRYLB	AMHYAH	[Descriptor]
1983	1988	1994	1996, mayo	1996, julio	2000, agosto	2000, septiembre	2005	Fecha de publicación
<i>Noche de Epifanía o Lo que queráis</i>	<i>Noche de Reyes o como queráis</i>	<i>Noche de Reyes</i>	<i>Noche de Reyes o lo que queráis</i>	<i>Noche de Reyes</i>	<i>Noche de Reyes o Lo que quieran</i>	<i>Noche de necios</i>	<i>Noche de Reyes o Como quieran</i>	Título
Traducción	Traducción (teatral, ver p. 56 del volumen del año 2000) [y edición del TO]	Traducción (pero versión teatral)	Traducción [y edición del TO]	Traducción	Traducción	Adaptación	Traducción	Etiqueta
México	Valencia	Buenos Aires	Madrid	Madrid	Buenos Aires	Toledo	México	Lugar
Universidad Nacional Autónoma de México	Fundación Instituto Shakespeare	Losada	Espasa Calpe	M. E. Editores (actualmente inactiva)	Grupo Editorial Norma	Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha	Dirección General de Publicaciones del Conaculta	Edita
Nuestros Clásicos (dirigida por Augusto Monterroso)	Serie mayor, colección Bibliófilo	Biblioteca clásica y contemporánea	Colección Austral	Clásicos de Siempre	Shakespeare por escritores	[Cuarta Feria de Teatro de Castilla-La Mancha]	Clásicos para Hoy (rubro Infantiles y Juveniles)	Colección

FIG. 4.19. Muestra de la tabla de la fase preliminar con datos de las traducciones n.º 9 a 16

A continuación, se presentan en tres subapartados los resultados de la observación de los datos. Dichos subapartados se corresponden con los tres grupos de aspectos que se distinguieron en 4.1.3.1, ordenados cronológicamente; a saber: aspectos sobre el proceso de traducción, la publicación y la recepción. Los resultados relativos a los datos adicionales (es decir, no indicados en 4.1.3.1) se presentan en el subapartado en el que más pertinentes resultan. Por ejemplo, el precio de venta al público del volumen que contenía una traducción se comentaría, de ser de interés, al exponer los resultados relacionados con la publicación.

4.2.1.1. ASPECTOS SOBRE EL PROCESO DE TRADUCCIÓN

A estos aspectos están destinadas las filas de la tabla de datos preliminares que, en consonancia con 4.1.3.1, contienen información sobre: 1) el idioma a partir del cual se realizó la traducción; 2) la edición inglesa o el TM intermedio que se empleó como texto de partida; y 3) si el traductor trabajó hacia su lengua materna o hacia una lengua extranjera. Dicha información, junto con un dato de la categoría «Otros» al que se dedica el cuarto y último de los subapartados que siguen —a saber, el porqué de la elección de *Twelfth Night* en lugar de otra obra—, permitirá empezar a reconstruir las normas preliminares a las que los traductores estuvieron sujetos.

4.2.1.1.1. IDIOMA DE PARTIDA

Solo una traducción se realizó del francés, y esta es la número 1, de Eudaldo Viver, publicada en torno a 1873. Todas las demás traducciones partieron de un original inglés, a excepción de aquellas que tienen como texto de partida una versión española anterior. Estas

últimas son, al menos, la n.º 4 (RML, 1917) y la n.º 15 (PRYLB, 2000), plagios de la n.º 1 y la n.º 10 (FIS, 1988), respectivamente. Es posible, aunque no me parece probable, que otras traducciones hayan partido asimismo de versiones españolas anteriores, pero, en cualquier caso, las traducciones intralingüísticas son claramente minoritarias, pues como mínimo once de las quince traducciones que no se crearon a partir de una traducción francesa se crearon partiendo de un original inglés. Son las de JC (n.º 2), LAM (n.º 5), LF (n.º 6), JMV (n.º 7), JNF (n.º 8), FP (n.º 9), la FIS (n.º 10), ERM (n.º 11), ALP (n.º 12), PB (n.º 14), y AMHYAH (n.º 16).

Tales datos reflejan el cambio de norma preliminar que marcaron las traducciones de JC (traductor n.º 2) en lo que se refiere al idioma de partida de las traducciones de Shakespeare a la lengua española, cambio descrito al final del apartado 3.2 y en el que a continuación profundizo centrándome en el caso de *Twelfth Night*. A partir de la versión que JC hizo de esta comedia, predominan las traducciones de la comedia realizadas del inglés frente a las que tomaron como lengua de partida el francés, hasta el extremo de que estas últimas son prácticamente inexistentes: solo tengo constancia del uso de la lengua francesa como idioma de partida en la traducción n.º 4 (de RML), para cuya confección se utilizó una edición francesa, la de Guizot (1821) (Serón Ordóñez, 2010: s. p.), a fin de complementar el plagio en el que se basa (véase 3.4).

Respecto al fenómeno del plagio, por desgracia los datos anteriores también reflejan que en la década de 2000 seguía produciéndose en España. En este sentido, cabe recordar el estudio de Raquel Merino sobre la traducción del teatro en España en las últimas décadas del siglo XX (1994), que descubre igualmente un plagio

reciente, el de la obra de Arthur Miller *A View From the Bridge* en versión del director de teatro José Luis Alonso, publicada en 1980. Parece que en nuestro país dicho fenómeno aún no ha quedado relegado al pasado en el ámbito teatral.

4.2.1.1.2. EDICIÓN DE PARTIDA

La traducción de JC (n.º 2) también parece marcar otro cambio de norma preliminar. Es la primera cuyo traductor o editor informan de la edición de partida usada²⁵, conducta relativamente frecuente entre los traductores o editores posteriores.

A este respecto, llama la atención el hecho de que la mayoría de las traducciones posteriores para las que no se indica la edición de partida usada están destinadas específicamente al sistema teatral; es el caso de las de JB (n.º 3), LF (n.º 6), ERM (n.º 11) y PRYLB (n.º 15). Lo que es más, solo para una traducción de las destinadas específicamente al sistema teatral —la de AMHYAH (n.º 16)— se indica la edición de partida usada. En el ámbito de las traducciones posteriores no creadas específicamente para el sistema teatral, la norma es la opuesta; es decir, para la mayoría de las traducciones (seis de nueve) se indica la edición de partida usada²⁶, con tres excepciones de poco calibre: la previsible de RML (n.º 4) y las de Jaime Navarra Farré (n.º 8, 1972), quien no obstante alude en numerosas notas «al texto inglés» y cita fragmentos de este, y Cristina María Borrego (n.º 13, 1996), cuya traducción, como se señaló en 3.13, forma parte de una colección económica que no va

²⁵ Si bien se conoce de qué edición francesa partió EV (traductor n.º 1), este dato no fue aportado ni por Viver ni por el editor de su traducción, sino que se ha obtenido al comparar su traducción con las distintas ediciones francesas de la obra (Eduardo Juliá, 1918; Serón Ordóñez, 2010).

²⁶ En el caso de la traducción de PB (n.º 14), a través de un artículo de prensa (Pomeraniec, 1999).

dirigida a un público especialista sino que procura llegar al mayor número posible de lectores.

Respecto a la edición empleada en sí, se suelen utilizar ediciones de prestigio, y a partir de la década de 1980 se observa cierta tendencia a usar el texto primigenio existente (el del infolio de 1623; véase 1.4), tendencia que viene a sumarse a la de emplear con el paso del tiempo un número creciente de ediciones. Eudaldo Viver (traductor n.º 1) utilizó la edición francesa de Benjamin Laroche (1839)²⁷, que había alcanzado un gran éxito comercial, como se indicó en 2.5.1. En cuanto a las ediciones inglesas, solo JC (n.º 2, 1874) y, según parece (véase el párrafo anterior), JNF (n.º 8, 1972) se limitaron a usar exclusivamente una, que en el caso del primero es la afamada *The Globe Edition* (1864)²⁸ y en el del segundo se desconoce cuál es. Los demás traductores usaron varias: LAM (n.º 5, 1924) utilizó tanto *The Globe Edition* (1864/1866) como *The Oxford Shakespeare* (1913)²⁹; JMV (n.º 7, 1968) empleó la de G. B. Harrison (que formó parte de *The Penguin Shakespeare*)³⁰ y otras no especificadas; FP (n.º 9, 1983) se decantó por *The Oxford Complete Works* (1962) y las ediciones individuales de Arden (1978) y Penguin (1978)³¹; PB (n.º 14, 2000) optó por *The Oxford Shakespeare* de Stanley Wells y Gary Taylor³² y otras no especificadas; AMHYAH (n.º 16, 2005) utilizaron el primer

²⁷ Fecha de la primera edición de la obra. Se desconoce qué edición empleó el traductor.

²⁸ Ídem.

²⁹ Fecha aportada por el traductor, quien no la acompañó del número de edición ni de la fecha de la primera edición.

³⁰ El traductor no aporta la fecha, pero sí el dato de Penguin.

³¹ Fechas aportadas por el traductor, quien no las acompañó de los números de edición ni de las fechas de las primeras ediciones.

³² El editor no aporta la fecha, pero sí los nombres de los editores.

infolio (1623/1993) y *The Cambridge Shakespeare* (1936)³³; y la FIS (n.º 10, 1988) y ALP (n.º 12, 1996), cerca de una decena de ediciones, entre las que se encuentran todas las anteriores.

Para concluir, algunos traductores de los que tuvieron el inglés como lengua de partida se ayudaron de ediciones en otras lenguas e informaron de ello. Es el caso de JC (n.º 2), FP (n.º 9) y la FIS (n.º 10). El primero admite en la introducción a su traducción una gran deuda con la traducción alemana de Schlegel, así como haber consultado en ocasiones la francesa de Letourneur, revisada por traductores y estudiosos posteriores (Clark, 1873b: XXVII). Patán (1983/1997: 193-194) incluyó en su bibliografía las traducciones francesas de François-Victor Hugo y del Club français du livre y las españolas de LF y LAM. Por último, la FIS (1988/2000: 67-73) hizo lo propio con buena parte de las traducciones anteriores al español (en concreto, las de EV, JC, JB, RML, LAM, JMV y JNF) y con varias al catalán (de Carles Capdevila, Josep M. de Sagarra y Carme Montoriol i Puig, publicadas en 1907, 1935 y 1935, respectivamente).

4.2.1.1.3. DIRECCIONALIDAD

Respecto a si se trabaja hacia la lengua materna o hacia una lengua extranjera, todos los traductores trabajan hacia su lengua materna, con la notable excepción de JC (n.º 2, 1874), el traductor responsable de la primera versión de la comedia en español realizada a partir de una edición en lengua original, en lugar de una traducción a otro idioma. Esta excepción no es casual. En el siglo XIX, el conocimiento del inglés era generalmente escaso entre los hispanohablantes y tuvieron que ser dos traductores de origen anglosajón (JC primero y, a

³³ Fecha aportada por los co-traductores, quienes no la acompañaron del número de edición ni de la fecha de la primera edición.

continuación, Guillermo Macpherson) quienes rompieran con la norma de traducir a Shakespeare del francés, a través de una ruptura temporal a finales de dicho siglo de la norma preliminar que establecía la traducción a la lengua materna.

4.2.1.1.4. DATOS ADICIONALES

Por último, la elección de *Twelfth Night* suele estar determinada por el objetivo personal o editorial de un traductor o editor de publicar en español todas o buena parte de las obras de Shakespeare, o bien responder a intereses personales o profesionales de un dramaturgo o director de teatro. En el primer grupo, el más numeroso, se encuentran las traducciones de EV (n.º 1), JC (n.º 2), RML (n.º 4), LAM (n.º 5), JMV (n.º 7), JNF (n.º 8), FP (n.º 9), FIS (n.º 10), ALP (n.º 12), CMB (n.º 13) y PB (n.º 14); en el segundo, las de JB (n.º 3), LF (n.º 6), ERM (n.º 11), PRYLB (n.º 15) y AMHYAH (n.º 16).

Tras el objetivo o los intereses mencionados, subyace en gran medida la figura de Shakespeare como autor consagrado, que parece hacer difícil resistirse a crear nuevas traducciones de su obra, como quedará de relieve al comienzo del siguiente apartado cuando se describa el ritmo de publicación de nuevas traducciones de *Twelfth Night* en español.

4.2.1.2. ASPECTOS RELACIONADOS CON LA PUBLICACIÓN

Este es el grupo de aspectos más amplio, como quedó reflejado en 4.1.3.1. Ocupa dieciocho filas de datos que informarán sobre: 1) la fecha de publicación, el título y la etiqueta; 2) la presentación del título, del nombre del traductor, del título original y del nombre del autor original; 3) el lugar de publicación, la editorial y la colección; 4) los paratextos; y 5) la naturaleza del proyecto de traducción de

Shakespeare. Esta información permitirá seguir reconstruyendo las normas preliminares y esbozar la norma inicial.

4.2.1.2.1. FECHA DE PUBLICACIÓN, TÍTULO Y «ETIQUETA»

Hasta que apareció la traducción de LAM (n.º 5, 1924), los volúmenes en los que se publicaban las sucesivas traducciones de *Twelfth Night* no solían llevar impresa su fecha de publicación. Sin embargo, se ha podido determinar con bastante exactitud la fecha en la que se publicaron todas las traducciones de la comedia (véase el capítulo 3; aparecieron sin fecha las traducciones n.º 1, 2 y 4), lo que permite extraer algunas conclusiones sobre su ritmo de retraducción.

El periodo más amplio entre traducción y traducción es el posterior a la publicación del texto de LAM (1924-1953), debido posiblemente al gran éxito de las traducciones de LAM y a la guerra civil española y la posguerra posterior. Dicho periodo de 29 años concluyó cuando salió a la luz la versión libre de LF (1953), y si hasta la traducción de LAM (~1873-1924) el número medio de años entre traducción y traducción es 12,75, desde la versión libre de LF (1953-2005) se reduce a 5,2 años, y en las décadas de 1990 y 2000 es 2,2 años, cifras todas muy significativas habida cuenta de que *Twelfth Night* no se encuentra entre las obras de Shakespeare más conocidas en el mundo hispano (la comedia *A Midsummer Night's Dream* y las grandes tragedias le llevan considerable ventaja en este sentido).

En lo que respecta al título, tras el literal de la primera traducción, (*La duodécima noche ó Lo que queráis* [sic], fiel reflejo del título de Benjamin Laroche *La Douzième Nuit, ou ce que vous voudrez*), JC realiza una adaptación (*La noche de Reyes o Lo que queráis* [sic]), y a partir de ese

momento se alternan las soluciones en mayor o menor medida literales (las adoptan RML, LAM, JMV y FP), las adaptaciones semejantes a la de JC (de JNF, FIS, ERM, ALP, CMB, PB y AMHYAH) y la libertad extrema de las versiones creadas para el teatro de JB (*Cuento de amor*), LF (*No es cordero... que es cordera*) y PRYLB (*Noche de necios*). Como es lógico, el título de una traducción puede ser un indicio de su norma inicial, y en este caso sugiere la posibilidad de que EV, RML, LAM, JMV y FP se aproximen al polo de la adecuación y JB, LF y PRYLB, al de la aceptabilidad, con el resto de los traductores en una posición intermedia.

La etiqueta puede asimismo indicar la norma inicial; de hecho, al ser una descripción de la representación que se ha realizado de la obra original en la traducción, tiene mayor capacidad potencial para predecir el método traductor que el título. Trece de las dieciséis traducciones del corpus se presentan como «traducciones». Las tres traducciones restantes llevan las etiquetas «refundición y traducción», «versión libre» y «adaptación» (véase el cuadro 4.2). Estas últimas etiquetas auguran cierta orientación a la CM, o, dicho de otro modo, cierto grado de aceptabilidad.

CUADRO 4.2. Etiquetas de las traducciones no presentadas como tales

<i>Número de traducción</i>	<i>Iniciales del/ de los traductor(es)</i>	<i>Etiqueta</i>
3	JB	Refundición y traducción
6	LF	Versión libre
15	PRYLB	Adaptación

Conviene añadir que las tres traducciones que según la etiqueta correspondiente presentan orientación a la CM mostraban en la traducción del título una libertad extrema. Por consiguiente, los resultados que arrojan el título y la etiqueta son coherentes entre sí.

La forma de presentación del título de la traducción también puede aportar información de valor, y se analizará en el siguiente apartado, que aborda asimismo cómo se presentan el nombre del traductor, el título original y el nombre del autor original.

4.2.1.2.2. PRESENTACIÓN DEL TÍTULO, TRADUCTOR, TÍTULO ORIGINAL Y AUTOR ORIGINAL

El título de la traducción, el nombre de su autor, el título de la obra original y el nombre del autor original son elementos clave para presentar la obra en el libro, y pueden proporcionar nuevos datos acerca de la norma inicial, ya que el número de veces que aparecen, su ubicación (lomo, portada, página del título, página de los derechos de autor, cuerpo del texto o nota, etcétera) y su tamaño de letra y tipo de letra (mayúscula o minúscula, negrita o normal, etcétera) podrían ser indicativos de la importancia otorgada en la obra al TO y a la CM.

Como cabía esperar (véase 4.2.1.1.4), es el nombre del autor original, Shakespeare, el elemento que recibe por lo general un realce mayor. Solo en dos traducciones no aparece especialmente destacado, y en ambas el elemento más enfatizado es el nombre del traductor: JB (n.º 3) y LF (n.º 6); ello augura un alto grado de intervención de este o, dicho de otro modo, de acercamiento a la CM³⁴. En el polo opuesto se

³⁴ Podría argumentarse que es el hecho de que ambos traductores sean escritores reconocidos lo que ha motivado que sus nombres estén más realzados que el de Shakespeare, pero en mi opinión dos factores descartan esta hipótesis: por un lado, la extraordinaria importancia de Shakespeare; por otro, el tratamiento que

encuentran la traducción de EV (n.º 1) y la de JNF (n.º 8), seguramente debido a una actitud de reverencia al dramaturgo inglés. También parecen mostrar esta actitud de reverencia, aunque en menor medida, las demás traducciones.

El título original, por el contrario, es el elemento que recibe menos énfasis. De hecho, es el único que no aparece en todas las traducciones: solo se incluye en ocho (exactamente la mitad), de las cuales, curiosamente, cinco pertenecen a los últimos 17 años de traducciones. Tales cinco son las de la FIS (n.º 10), ERM (n.º 11), ALP (n.º 12), PB (n.º 14) y AMHYAH (n.º 16); las tres restantes, las de JB (n.º 3), LF (n.º 6) y JNF (n.º 8). Entre las posibles causas de esta concentración del título original en las traducciones de las últimas décadas puede encontrarse un mayor conocimiento de la lengua inglesa y de la obra de Shakespeare por parte del público en general en dichas décadas, frente a las anteriores.

El nombre del traductor, por su parte, no es realzado hasta los años 80, excepto en el caso de los literatos JB (n.º 3) y LF (n.º 6) —cuyos nombres son especialmente enfatizados, tal como se indicó anteriormente— y en el de JC (n.º 2), el primer traductor que vertió la comedia directamente del inglés. A partir de los años 80, se destaca de manera sistemática, con un realce superior en el caso de los literatos ERM (n.º 11) y PB (n.º 14) (si bien este realce no llega a superar el del título de la traducción ni el del nombre del autor original). Un mayor reconocimiento en las últimas décadas del trabajo del traductor, quizás favorecido por la proliferación de centros de formación de traductores

han recibido los nombres de los demás traductores del corpus que son escritores reconocidos en sus volúmenes respectivos (por ejemplo, los nombres de JMV, FP, PB y Angelina Muñoz-Huberman).

y el nacimiento de la Traductología, podría justificar esta nueva diferencia diacrónica.

Por último, el título de la traducción, como es natural, es destacado en la inmensa mayoría de los volúmenes; las excepciones son los de EV (n.º 1) y JNF (n.º 8), que centran toda la atención en Shakespeare, y el de JC (n.º 2), que divide la atención entre Shakespeare y el traductor. Las dos primeras excepciones se deben probablemente a la actitud de reverencia al dramaturgo inglés antes mencionada. Respecto a la última, podría derivarse tanto de un gran respeto hacia Shakespeare como del mérito del que es merecedor Clark como autor de la primera versión española de *Twelfth Night* (y de otras obras de Shakespeare) realizada directamente del inglés.

4.2.1.2.3. LUGAR DE PUBLICACIÓN, EDITORIAL Y COLECCIÓN

Madrid es el lugar de publicación predominante, con cinco traducciones de las dieciséis totales. Le siguen: Barcelona y Ciudad de México, con tres; Valencia y Buenos Aires, con dos; y Toledo, con una. Estos datos reflejan la fuerte preponderancia que con frecuencia se denuncia en Hispanoamérica de las traducciones españolas frente a las hispanoamericanas en la traducción de Shakespeare: once de las dieciséis traducciones de *Twelfth Night* en castellano son españolas, y solo cinco hispanoamericanas, de las cuales una fue realizada por un español que estaba recién exiliado en México, por lo que podría tener una notable influencia española. Además, de los 19 países que integran Hispanoamérica, solo dos están representados en las traducciones hispanoamericanas: México y Argentina. La situación, no obstante, podría cambiar con el tiempo gracias a iniciativas como la de Marcelo Cohen (véase 3.14).

Respecto a las editoriales y las colecciones, predominan las grandes casas editoras y las series de clásicos. Estas últimas dominan absolutamente el panorama de las colecciones: como se podrá comprobar más adelante, nueve de las trece traducciones integradas en una serie de libros (es decir, casi un 70%) forman parte de una colección de clásicos³⁵ (lo que, dicho sea de paso, pone de relieve de nuevo la influencia de Shakespeare como autor consagrado en la decisión de traducir la comedia). El panorama de las editoriales está más repartido, con cuatro traducciones publicadas en pequeñas casas editoras, otras cuatro en servicios de publicaciones de entidades públicas, dos en revistas y las seis restantes en grandes casas editoras. Las traducciones creadas específicamente para el teatro suelen aparecer bien en revistas o bien en servicios de publicaciones de entidades públicas. Las demás traducciones están distribuidas principalmente entre las grandes y pequeñas casas editoras.

A continuación se describen brevemente, traducción por traducción, las entidades editoras y las colecciones. Cuando para una entidad no se indica una colección, es porque la traducción no apareció dentro de ninguna serie de libros.

Tal como consta en el capítulo anterior, inició la sucesión de traducciones, como editor, un industrial barcelonés: Francisco Nacente, y lo hizo con una serie —La Enciclopedia Ilustrada— que,

³⁵ Se han incluido en el cómputo dos colecciones que albergan, además de clásicos, literatura contemporánea, ya que la incorporación de la comedia a ambas colecciones se debe necesariamente a su estatus de obra clásica. Dichas colecciones son la Biblioteca clásica y contemporánea de Losada (traducción n.º 11, de ERM) y la Colección Austral de Espasa Calpe (traducción n.º 12, de ALP). Por otro lado, las series no incluidas en el cómputo son La Enciclopedia Ilustrada (traducción n.º 1), la colección Bibliófilo de la FIS (traducción n.º 10), Shakespeare por Escritores (traducción n.º 14) y la colección de textos teatrales de la Cuarta Feria de Teatro de Castilla-La Mancha (traducción n.º 15).

además de los dramas de Shakespeare entre los que se publicó la traducción de EV (n.º 1), sacó a la luz varias obras históricas, de las cuales algunas eran originales y otras, traducciones. Ni en estas obras, ni en la colección shakespeariana, Nacente se limitó a participar como editor: fue, además, autor o traductor. Fuera de la citada serie, el industrial publicó en calidad de editor, y a veces también de autor o traductor, textos técnicos y científicos; por ejemplo, diversos tratados industriales de física, química y mecánica y un estudio de antropología. Y, no como editor sino solamente como autor o traductor, Nacente publicó otras obras históricas en editoriales que no eran de su propiedad.

Eduardo de Medina y Luis Navarro son los siguientes editores de *Twelfth Night* en castellano. Su casa editora, Medina y Navarro, estuvo dedicada fundamentalmente a la filosofía, la literatura y la historia, y publicó la primera versión en castellano de las obras completas de Platón y de las obras filosóficas de Aristóteles (de Patricio de Azcárate). Otra obra clave de Medina y Navarro fue la *Revista Europea*, que, como se puso de manifiesto en el capítulo 3, anunció la publicación de la traducción de JC (n.º 2). Dicha revista es considerada «uno de los pilares de la renovación filosófica en lengua española que se gestó durante las últimas décadas del siglo XIX» (Bueno, 2008: s. p.).

Después de dos aproximaciones editoriales a la comedia, es una iniciativa del dramaturgo JB surgida en el sistema teatral (véase 3.3) lo que desemboca en la publicación de la tercera traducción de *Twelfth Night* en castellano. *Cuento de amor* apareció en la *Revista Nueva*, una efímera revista literaria en la que también publicaron otros autores destacados de la Generación del 98, como Pío Baroja, Ramiro de Maeztu y Miguel de Unamuno.

La cuarta traducción es resultado de un proyecto de Vicente Blasco Ibáñez para la editorial Prometeo —empresa de la que era copropietario—, más concretamente para su serie Libros Célebres Españoles y Extranjeros (véase 3.4). Además de las obras de esta serie —la primera del amplio conjunto de colecciones de clásicos del corpus— y de textos originales de Blasco Ibáñez, Prometeo sacó a la luz principalmente novelas y obras históricas, aunque su variado catálogo también incluye obras científicas, políticas, filosóficas y de otros campos.

La quinta traducción, de LAM, apareció en CALPE, «la primera gran editorial española moderna» (Navas, 2007: 365), dentro de la Colección Universal, que fue pionera del libro de bolsillo en Europa (Sánchez Vigil, 2006: 276). En 1924, año en el que se publicó la traducción, CALPE tenía poco más de un lustro de vida y, sin embargo, ya había publicado «obras de autores de máximo prestigio en todos los campos» (Sánchez Vigil, 2006: 276). Uno de los objetivos de la empresa, establecido por su fundador, era verter al español lo mejor de la literatura universal «con un estricto espíritu de lealtad, sin mermar para fines lucrativos ni una sola línea de las que el autor respectivo juzgó necesario estampar en sus libros» (Sánchez Vigil, 2005³⁶: 76; citado en Navas, 2007: 368). Este objetivo, más en concreto el espíritu de lealtad que encierra, sitúa provisionalmente la traducción de LAM cerca del polo de la adecuación, como ya hizo su título (véase 4.2.1.2.1). La Colección Universal perseguía, por su parte, ofrecer al público español «ediciones limpias, claras y accesibles de los clásicos universales» (Sánchez Vigil, 2005: 301; citado en Navas, 2007: 367). Los libros de esta serie, con una cuidada presentación y precios

³⁶ Sánchez Vigil, J. M. (2005). *Calpe: paradigma editorial (1918-1925)*. Gijón: Trea.

económicos, constituyeron una de las principales fuentes de ingresos de la editorial (Sánchez Vigil, 2006: 276), que se fusionó con Espasa en 1925. La serie fue reemplazada por la Colección Austral —aún vigente— en 1937.

La siguiente traducción responde a una iniciativa teatral de la UNAM y salió a la luz en la revista hispanomexicana *Cuadernos Americanos*, una publicación impulsada por, entre otros, el autor de la traducción, LF (véase 3.6 para más detalles). Dicha revista nació con el objetivo de preservar la cultura en el ambiente destructivo de la segunda guerra mundial a través de una obra de dimensión universal (Castañar, 2001). Contó con la colaboración de personalidades como Vicente Aleixandre, Max Aub, Francisco Ayala, Francisco Giner de los Ríos, Alfonso Reyes y Mario de la Cueva, y aún pervive, al igual que CALPE y a diferencia de todas las demás entidades editoras analizadas hasta el momento.

Con JMV entra en escena de nuevo una gran editorial española, y curiosamente debido a la misma razón que dio lugar a las traducciones no de CALPE sino de Prometeo: el traductor ocupaba un cargo directivo en la casa editora. Concretamente, JMV era co-director de la colección de clásicos de Planeta, y, al igual que Blasco Ibáñez, se encargó a sí mismo las traducciones, como se detalló en 3.7. La editorial Planeta, fundada en 1949, es el germen y buque insignia del Grupo Planeta, actualmente el primer grupo editorial en lengua española. Espasa-Calpe forma parte del grupo desde 1991.

Bruguera, otra importante editorial española que, sin embargo, no ha corrido tanta suerte, sacó a la luz la traducción de JNF, también en su colección de clásicos, que llevaba por nombre Joyas Literarias. Si bien Bruguera es conocida principalmente por sus historietas infantiles

y juveniles, desde su fundación en 1910 cultivó otros géneros (por ejemplo, la novela) y, de hecho, en los años 60 dio un impulso a su línea de negocio de literatura que contribuyó al ascenso imparable de la empresa hasta la crisis de los años 80, la cual provocó su disolución en 1986. Ese mismo año, el Grupo Zeta adquirió los fondos y parte de las instalaciones de la editorial y relanzó revistas como *Mortadelo* en Ediciones B, su división de libros, fundada específicamente para acoger los activos de Bruguera (*El País*, 1986: s. p.; Ediciones B, 2012a: s. p.). En 2006, dicho grupo editorial y de comunicación español relanzó la marca Bruguera, también en Ediciones B, a través de una colección dedicada a lo mejor de la literatura internacional, incluidos autores españoles e hispanoamericanos; no obstante, la actual crisis económica desencadenó el cierre de esta colección en 2011 (Néspolo, 2010: s. p.). A principios de 2012, la marca Bruguera ha vuelto a ser relanzada por el Grupo Zeta en Ediciones B, en este caso para una colección dedicada a la ficción literaria comercial cuyo objetivo es «aunar el espíritu comercial con la vocación literaria» (Ediciones B, 2012b: s. p.).

Ya en los años 80, vuelve a aparecer una traducción de *Twelfth Night* gracias a una iniciativa de la UNAM. Es la de FP, creada para el Proyecto Shakespeare del Posgrado en Literatura Comparada de dicha universidad, en cuya colección Nuestros Clásicos se publicó (véase 3.9). Esta colección recoge obras de la literatura universal, desde Platón y Aristóteles hasta Benito Pérez Galdós, pasando por Jane Austen, Heine, Edgar Allan Poe y Chéjov.

También en los años 80, un proyecto de la Universidad de Valencia da lugar a la versión de *Twelfth Night* de la Fundación Instituto Shakespeare (véase 3.10). Esta entidad no solo es autora de la

traducción, sino que además la editó, dentro de su colección Bibliófilo, la cual recoge únicamente obras de Shakespeare, que son publicadas en un formato que recuerda al de los infolios shakespearianos.

En 1990, el asturiano afincado en Argentina José Juan Fernández Reguera compró la editorial Losada, que entonces atravesaba insalvables dificultades económicas (Mora, 2002: s. p.). Había sido fundada en Buenos Aires en 1938 por el madrileño Gonzalo Losada, hasta entonces director de la sucursal argentina de Espasa-Calpe. Las simpatías de esta casa editora hacia Franco llevaron a Gonzalo Losada a abandonar su cargo en la empresa —después de crear la Colección Austral— y fundar su propia editorial (Schwarzstein, 2001: 148-149). Esta tuvo un gran éxito y se convirtió en «tribuna del pensamiento republicano español» (hasta el punto de que su catálogo estuvo prohibido en España), así como en un hito en el sector editorial de Hispanoamérica (Schwarzstein, 2001: 149). Tras la muerte de su fundador, sufrió un declive que desembocó en su venta en 1990. Durante los cinco años posteriores, Fernández Reguera se dedicó a reflotar la empresa (Mora, 2002: s. p.), y fue en este periodo en el que apareció la versión teatral de Emir Rodríguez Monegal, en la colección Biblioteca Clásica y Contemporánea (véase 3.11). Esta colección contiene otras obras de Shakespeare, así como trabajos de Esquilo, Ralf Waldo Emerson, Flaubert, Chéjov, Cervantes, Calderón, Bécquer y otros autores españoles más recientes como Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Federico García Lorca. En 1996, Losada empezó a crecer de forma sostenida, y en 2002 trasladó su sede a Asturias (Mora, 2002: s. p.), para devolverla a Argentina en 2008 por quiebra de la sociedad asturiana (S. F. y V. M., 2008: s. p.).

La ya mencionada Colección Austral de Espasa-Calpe alberga la traducción de ALP, fruto del encargo de veinte obras de Shakespeare que la editorial hizo al traductor en los años 80 para su emblemática serie de libros de bolsillo (véase 3.12).

M. E. Editores, una pequeña editorial madrileña ya disuelta, sacó a la luz, en su serie Clásicos de Siempre, la traducción de la filóloga CMB (véase 3.13).

Respecto a la segunda traducción de *Twelfth Night* publicada en Argentina (tras la de ERM), se encargó de su edición el grupo editorial Norma, fundado en 1960 en Colombia y con presencia, actualmente, en numerosos países de habla hispana. Norma sacó a la luz el texto de PB, así como las demás traducciones del proyecto Shakespeare por Escritores, en una serie ad hoc con este mismo nombre (véase 3.14).

Otra serie ad hoc del corpus recoge la penúltima traducción. Se trata de una serie creada para albergar los textos teatrales representados en la Cuarta Feria de Teatro de Castilla-La Mancha, entre los cuales se encuentra la adaptación de PRYLB, que editó la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (véase 3.15).

También la traducción de AMHYAH fue editada por una entidad pública: la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA). Este organismo publicó la obra en su serie Clásicos para Hoy (véase 3.16).

4.2.1.2.4. PARATEXTOS

Mientras que para un grupo de traducciones el aparato paratextual es muy reducido o incluso inexistente, para otro es abundante. En el primero se encuentran las traducciones de EV (n.º 1), JB (n.º 3), LF (n.º 6), JNF (n.º 8), ERM (n.º 11), CMB (n.º 13) y PRYLB (n.º 15); en el

segundo, las de JC (n.º 2), RML (n.º 4), LAM (n.º 5), JMV (n.º 7), FP (n.º 9), la FIS (n.º 10), ALP (n.º 12), PB (n.º 14) y AMHYAH (n.º 16). La divergencia entre ambos grupos no parece estar determinada diacrónicamente, ya que tanto las traducciones de un grupo como las del otro están distribuidas de manera uniforme a lo largo de los alrededor de 130 años de traducciones. Por el contrario, el entorno al que pertenecían los traductores (literario o académico, u otros) y el sistema para el que las traducciones fueron creadas principalmente (literario o teatral) parecen resultar determinantes para dicha divergencia. Todos los traductores del segundo grupo pertenecían al sistema literario o al académico, crearon ediciones de lectura (como hizo la inmensa mayoría) o escénicas (como hicieron únicamente AMHYAH [n.º 16], cuya traducción presenta precisamente el aparato paratextual más reducido del segundo grupo). En cambio, los traductores del primer grupo, que integra cuatro de las cinco ediciones escénicas, no pertenecían ni al sistema literario ni al académico, salvo si realizaron ediciones escénicas, en cuyo caso se da en ocasiones tal pertenencia (así ocurre con JB [n.º 3], LF [n.º 6] y ERM [n.º 11]), aunque con matices (JB y LF estaban muy vinculados al teatro y ERM perteneció al sistema literario como crítico más que como autor, y al académico solo después de traducir *Twelfth Night*).

Respecto a los tipos de paratextos, predominan los prólogos o introducciones del traductor o de otros agentes, aunque en ocasiones (concretamente, en los casos de JC [n.º 2] y RML [n.º 4]) tales prefacios no son específicos de la traducción de *Twelfth Night*, sino generales para todas las traducciones shakespearianas de la colección de la que se trate. Respecto a su contenido, en este tipo de paratextos se suele abordar la figura de Shakespeare —tema único de los prefacios que acompañan a

las traducciones de RML [n.º 4] y CMB [n.º 13]—, el TO, la traducción y/o el traductor. Los prefacios relativos a traducciones creadas para el teatro normalmente son más breves, y las traducciones de EV (n.º 1) y PRYLB (n.º 15) no van acompañadas de ningún tipo de prefacio. Por el contrario, las traducciones de JC (n.º 2) y ALP (n.º 12) presentan tanto prólogo como introducción, y son muy variados y detallados, al igual que los prefacios de las traducciones de LAM (n.º 5), JMV (n.º 7) y la FIS (n.º 10).

También abundan las notas al pie o al final, ausentes no obstante en la refundición de JB (n.º 3) y la versión libre de LF (n.º 6) y en la traducción de JC (n.º 2) —pese a que este traductor insertó notas en otras de sus traducciones shakespearianas— y las de CMB (n.º 13) y PB (n.º 15). La mayoría de las notas son de naturaleza cultural o lingüística. La ausencia de notas es signo de orientación a la CM.

Otro tipo de paratextos menos frecuente pero de tanta relevancia como los anteriores son las bibliografías, incluidas únicamente en los volúmenes de las traducciones de FP (n.º 9), la FIS (n.º 10) y ALP (n.º 12), es decir, a partir de los años 80, para solo tres de las ocho traducciones publicadas desde entonces.³⁷

También acompañan a varias traducciones, bien dentro de sus volúmenes respectivos o en la contraportada de estos, información de los editores sobre el TO y, bien el proyecto de traducción, o bien la serie, así como, en el caso de ALP (n.º 12), acerca de la traducción.

Por último, existen diversos tipos de paratextos que se dan una sola vez en el corpus. Entre ellos, destacan los siguientes: una relación de obras adicionales del autor de la traducción (JB, n.º 3), un cuadro con la

³⁷ Conviene matizar que la introducción a la traducción de AMHYAH incluye un listado de lecturas recomendadas.

estructura de la obra en español (LF, n.º 6), el reparto del montaje para el que la traducción se creó (LF, n.º 6) y un apéndice con las melodías que se han conservado de las canciones de *Twelfth Night* y la letra traducida de dichas melodías (ALP, n.º 12). Los dos primeros inciden en la posible orientación a la CM de las traducciones de JB y LF.

4.2.1.2.5. NATURALEZA DEL PROYECTO DE TRADUCCIÓN DE SHAKESPEARE

Solo cinco de las dieciséis traducciones no se crearon en el marco de un proyecto dirigido a publicar en español un conjunto de obras Shakespeare. Son las cinco versiones teatrales —de JB [n.º 3], LF [n.º 6], ERM [n.º 11], PRYLB [n.º 15] y AMHYAH [n.º 16]—, una de las cuales —la de ERM— formó parte finalmente de un proyecto con ese fin. Estas cinco traducciones se publicaron individualmente, es decir, en un volumen en el que no iban acompañadas de otras obras; con la mayoría de las once traducciones restantes, curiosamente ocurre lo mismo.

Por otro lado, en solo dos de estas otras traducciones, el traductor de *Twelfth Night* no es el único traductor de toda la colección, sea completa o no. Son las de FP (n.º 9) y PB (n.º 14), la segunda de las cuales pertenece a una colección completa.

Entre los traductores «únicos», o comunes a toda la colección de la que se trate, a fecha de hoy solo LAM (n.º 5) ha publicado las obras completas de Shakespeare. JMV (n.º 7) logró publicar el teatro completo, algo que los loables esfuerzos de la FIS (n.º 10) y ALP (n.º 12) —firmes candidatos a alcanzar el mismo objetivo con el mérito adicional de haber recreado en español el verso de Shakespeare, en lugar de convertirlo en prosa— aún no han conseguido.

4.2.1.3. ASPECTOS CONCERNIENTES A LA RECEPCIÓN

Este conjunto de aspectos es atendido en varias filas que, en consonancia con 4.1.3.1, están centradas en las representaciones teatrales de las traducciones, sus reediciones y reimpressiones, y la acogida por parte del público lector o espectador y de la crítica. Los datos analizados continuarán informando sobre la norma inicial.

Al menos nueve de las dieciséis traducciones se han representado. Son las de JB (n.º 3), LAM (n.º 5), LF (n.º 6), JMV (n.º 7)³⁸, la FIS (n.º 10), ERM (n.º 11), ALP (n.º 12), PRYLB (n.º 15) y AMHYAH (n.º 16). El número de puestas en escena de las que tengo constancia oscila entre una única y las siete de la traducción de LF. Este primer texto publicado en México, además de ser con diferencia el más llevado a la escena, es posiblemente el que se ha representado en más países distintos (véase 3.6). En el otro extremo, con una sola producción, se encuentran las traducciones de LAM (al menos en teoría; véase 3.5), JMV, la FIS, ALP y AMHYAH. Y una posición intermedia ocupan la refundición de JB, con tres montajes, y las traducciones de ERM y PRYLB, con dos.³⁹ Estos datos vuelven a situar a los textos de LF y JB cerca del polo de la aceptabilidad, dado su elevado número de representaciones. Respecto a los textos menos representados, variables como la fecha de publicación (si es reciente, como en el caso de la traducción de AMHYAH) pueden haber influido en su bajo número de

³⁸ Se representó una versión adaptada a la escena de la traducción, realizada por el propio JMV (véase 3.7).

³⁹ Una traducción de *Twelfth Night* para el teatro realizada a finales de los años 80 por PB también ha sido objeto de dos montajes, pero cabe esperar que dicha traducción no se corresponda exactamente con la traducción perteneciente al corpus que realizó la misma traductora alrededor de un decenio después, ya que esta última traducción se creó con una finalidad y en un marco distintos (véase 3.14). Por consiguiente, los dos montajes anteriores no se han contabilizado como producciones de una obra traducida del corpus.

representaciones, de modo que no se les puede situar con cierta seguridad cerca del polo de la adecuación.

Los datos recopilados sobre la acogida de tanto las representaciones como las traducciones son muy heterogéneos y, en ocasiones, difícilmente comparables. No obstante, permiten trazar algunas líneas generales acerca de la recepción de las distintas obras traducidas o, al menos, de las colecciones en las que están integradas, de formar parte de una colección de obras de Shakespeare⁴⁰. Comenzaré por las seis traducciones que no tengo constancia de que se hayan representado. Son las de EV (n.º 1), JC (n.º 2), RML (n.º 4), JNF (n.º 8), FP (n.º 9) y CMB (n.º 13).

La primera tuvo, según parece, una tibia acogida: la colección en la que salió a la luz se reeditó únicamente en dos ocasiones, la segunda en versión reducida (*cf.* Par, 1935b: 21), y no se han encontrado reseñas de prensa ni otro material crítico, salvo las menciones de Juliá (1918) a unas traducciones realizadas en su mayoría del francés.

La colección de JC ni siquiera se reeditó en su época (sí en la época actual, determinadas obras, en el volumen de obras de Shakespeare seleccionadas por ALP *Teatro completo*; véase 3.12); sin embargo, ha generado sustancial material crítico, muy elogioso hasta el primer cuarto del siglo XX y más duro con posterioridad. En el primero de estos periodos, se ponen de relieve reiteradamente: *a)* la fidelidad del traductor tanto al contenido como a la forma del TO, y *b)* su estilo; en cambio, en el segundo, la atención se centra en sus añadidos y supresiones (Serón Ordóñez, 2011: 149-151). Mientras que los añadidos y supresiones son tal vez producto de una elevada orientación a la CM, la fidelidad al TO es

⁴⁰ Cuando las traducciones pertenecen a una colección de obras de Shakespeare, normalmente no existen datos sobre su recepción, sino sobre la de la colección completa.

un indicador de la adecuación, que no obstante se debe tomar con cautela, debido a que la percepción de la fidelidad está sujeta a un alto grado de subjetividad.

Particularmente feroces son las críticas recibidas por la colección de RML, debido al carácter impreciso de su título y al hecho de que sus traducciones se realizaran (supuestamente) del francés (véase 3.4). Sin embargo, esta colección se reimprimió hasta bien entrado el siglo XX, y sus obras continúan reeditándose individualmente en el siglo XXI.

También la colección de JNF se ha reeditado en un buen número de ocasiones hasta la fecha. A Navarra Farré (junto con RML) se le ha acusado puntualmente de mutilar las obras de Shakespeare (Clúa Serena, 2007: 397). Esta mutilación, de confirmarse, también podría deberse a una elevada orientación a la CM, que podría haber facilitado el éxito de la colección.

La traducción de FP se ha reeditado en solo una ocasión, dentro de la misma colección en la que apareció por primera vez. Por último, la de CMB se ha reeditado en dos ocasiones. Ninguna de estas traducciones ha recibido críticas hasta la fecha, hasta donde yo alcanzo a saber.

Respecto a las traducciones que se llevaron a la escena, todos los montajes han disfrutado de gran aceptación. En lo que concierne a los textos, destacan las numerosas reimpressiones o reediciones de las traducciones de LAM, JMV, la FIS y ALP. No obstante, los textos shakespearianos de LAM han sido criticados con frecuencia por un lenguaje amazotado y ampuloso y por sus supresiones⁴¹ (*cf.* 3.5). Por el contrario,

⁴¹ Entre los numerosos autores que se han pronunciado en uno u otro sentido cabe destacar a traductores de Shakespeare como ALP (1989: 141), JMV (citado en Clúa Serena, 2007: 395) y Nicanor Parra (citado en Hurtado, 1992: s. p.) y al escritor y también traductor Gonzalo García Djembé (2004b: s. p.). El estudioso

las traducciones de JMV, calificadas por el propio traductor como un fracaso por estar en prosa (véase 3.7), tienen a juicio de Djembé (1994b: s. p.) una prosa brillante, aunque el mismo Djembé lamenta cierta pérdida de vigor respecto al TO (1994a: s. p.) y Campillo (2005a: 11) ha señalado que Valverde uniformiza los diferentes estilos empleados por Shakespeare (al igual, a su juicio, que Astrana). Esta investigadora también ha puesto de relieve que el extremeño propicia el conocimiento de la CO por parte del lector gracias a las numerosas notas que usa. Respecto a las traducciones de la FIS y ALP, ambas han recibido elogios (véase, por ejemplo, Hidalgo, 1994), si bien de las primeras se han denunciado errores de sentido, como el que ha puesto de manifiesto Silva-Santisteban (2005: 19).

4.2.2. Análisis macrotextual

Como en la fase preliminar, en la macrotextual, la primera tarea consistió en registrar los datos pertinentes —indicados en este caso en 4.1.3.2— en una tabla elaborada a tal efecto. Dicha tabla, de la que se muestra una selección de filas en las figuras 4.20 y 4.21, contiene cinco categorías de datos principales, que definen la macroestructura de la obra original y de las traducciones a varios niveles: personajes; actos y escenas; y réplicas. Con estos niveles se corresponden los siguientes subapartados, en los que se presentan los resultados de la observación de los datos.

Miguel Ángel Vega parece tener una opinión diferente, ya que ha elogiado sin reservas dichos textos en la *Historia de la traducción en España* editada por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (Vega, 2004: 573).

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
	Categorías de datos / Autores	William Shakespeare	Eudaldo Yiver	Jaime Clark	Jacinto Benavente	R. Martínez Lafuente [Vicente Blasco Ibáñez]	Luis Astrana Marín	León Felipe	José María Valverde Pacheco	Jaime Navarra Farré
1										
2	[N.º de traducción]	N/A	1	2	3	4	5	6	7	8
3	[Descriptor]	TO	EV	JC	JB	RML	LAM	LF	JMV	JNF
	N.º de PERSONAJES respecto al TO	N/A	0	-1	-8	0	-1	-4	0	0
26	N.º de ACTOS	5	5	5	3	5	5	3 (llamados "partes")	5	5
27	N.º de CUADROS	0	0	0	0	0	0	4+5+3	0	0
28	N.º de ESCENAS por acto (total)	5·5+4+3+1 (18)	5·5+4+3+1 (18)	5·5+4+3+1 (18)	10+11+12 (33)	5·5+4+3+1 (18)	5·5+4+3+1 (18)	2 (en cuadro 1)+0+0 (12 cuadros y 2 escenas, ambas en el mismo cuadro)	5·5+4+3+1 (18)	5·5+4+3+1 (18)
29	N.º de RÉPLICAS...									
30	...por acto (total)	226+224+262+84+127 (923)	223+226+268+85+130 (932)	222+221+262+84+127 (916)	180+160+172 (512)	228+224+264+84+127 (927)	226+224+262+84+127 (923)	251+252+209 (712)	225+224+262+83+127 (921)	228+224+261+82+127 (922)
31	...total respecto al TO	N/A	+9	-7	-411	+4	+0	-211	-2	-1
32	...respecto al TO por acto									
33	[Acto 1.]	N/A	-3	-4	(Ver celda 27E.)	+2	0	(Ver celda 27H.)	-1	+2
34	[Acto 2.]	N/A	+2	-3		0	0		0	0
35	[Acto 3.]	N/A	+6	0		+2	0		0	-1
36	[Acto 4.]	N/A	+1	0		0	0		-1	-2
37	[Acto 5.]	N/A	+3	0		0	0		0	0

FIG. 4.20. Muestra de la tabla de la fase macrotextual con datos de las traducciones n.º 1 a 8

K	L	M	N	O	P	Q	R	S
Federico Patán	Fundación Instituto Shakespeare	Emir Rodríguez Monegal	Ángel Luis Pujante	Cristina María Borrego Rodríguez	Piedad Bonnett	Paco Redondo Navalón y Loreto Berrió Olmo	Angelina Muñiz-Huberman y Alberto Huberman	Categorías de datos / Autores
9	10	11	12	13	14	15	16	[N.º de traducción]
FP	FIS	ERM	ALP	CMB	PB	PRYLB	AMHYAH	[Descriptor]
+1	+1	0	0	0	+1	-10	+1	N.º de PERSONAJES respecto al TO
5	5	5	5	5	5	5	5	N.º de ACTOS
0	0	0	0	0	0	0	0	N.º de CUADROS
5·5+4·3+1 (18)	5·5+4·3+1 (18)	5·5+4·3+1 (18)	5·5+4·3+1 (18)	5·5+4·3+1 (18)	5·5+4·3+1 (18)	14+8+9+3+6 (40)	5·5+4·3+1 (18)	N.º de ESCENAS por acto (total)
228+224+264+81+130 (927)	226+224+262+84+127 (923)	224+224+260+86+120 (914)	226+224+263+84+127 (924)	228+222+264+84+127 (925)	226+224+261+84+127 (924)	152+136+161+80+96 (625)	228+224+263+84+127 (926)	N.º de RÉPLICAS... ...por acto (total)
+4	0	-9	+1	+2	+1	-298	+3	...total respecto al TO
+2	0	-2	0	+2	0	-74	+2	...respecto al TO por acto
0	0	0	0	-2	0	-88	0	[Acto 1.]
+2	0	-2	+1	+2	-1	-101	+1	[Acto 2.]
-3	0	+2	0	0	0	-4	0	[Acto 3.]
+3	0	-7	0	0	0	-31	0	[Acto 4.]
								[Acto 5.]

FIG. 4.21. Muestra de la tabla de la fase macrotextual con datos de las traducciones n.º 9 a 16

4.2.2.1. PERSONAJES

Tal como refleja la fila 26 de las figuras 4.20 y 4.21, solo en tres traducciones se modificó significativamente la macroestructura de la obra en lo que se refiere a los personajes. Son las de JB (n.º 3), LF (n.º 6) y PRYLB (n.º 15). En esta última, los traductores simplemente suprimieron determinados personajes, hasta rebajar el número de personajes de 20 a 10. En cambio, en las anteriores, JB y LF realizaron una modificación más profunda, con supresiones y adiciones que dejaron sus números respectivos de personajes en 12 y 16. Benavente, además, cambió por completo varios nombres de personajes (por ejemplo, Orsino por Leonardo y Maria por Dorotea).

Estos datos corroboran que las traducciones de JB, LF y PRYLB se encuentran cerca del polo de la aceptabilidad y anuncian posibles supresiones y/o adiciones en dichos textos a nivel microtextual, así como otras desviaciones del TO en el caso del texto de JB.

4.2.2.2. ACTOS Y ESCENAS

En las filas 27 a 29 de las figuras 4.20 y 4.21 se puede observar que todas las traducciones excepto tres están divididas en el mismo número de actos y escenas que el original. Las dieciocho escenas que componen sus cinco actos se encuentran repartidas como sigue: *acto I*) cinco escenas; *acto II*) cinco escenas; *acto III*) cuatro escenas; *acto IV*) tres escenas; y *acto V*) una escena.

Las tres traducciones que contienen modificaciones en la distribución de la obra en actos y escenas son las mismas que alteraron significativamente la macroestructura de la obra en lo que concierne a los personajes; es decir, las de JB (n.º 3), LF (n.º 6) y PRYLB (n.º 15).

Redondo y Berrió mantuvieron la división en actos de Shakespeare pero aumentaron el número de escenas hasta cuarenta (más del doble de las dieciocho shakespearianas), distribuidas como sigue: *acto I*) 14 escenas; *acto II*) 8 escenas; *acto III*) 9 escenas; *acto IV*) 3 escenas; y *acto V*) 6 escenas. Benavente y LF realizaron de nuevo una modificación más profunda, al reducir el número de actos del original a tres (a los que LF llamó *partes*), además de aumentar y reducir, respectivamente, el número de escenas (a las que LF llamó *cuadros*). La traducción de JB quedó distribuida como sigue: *acto I*) 10 escenas; *acto II*) 11 escenas; y *acto III*) 12 escenas (33 escenas en total). Por su parte, la de LF está distribuida en: *parte I*) 4 cuadros (de los cuales el primero está dividido en dos «escenas»); *parte II*) 5 cuadros; y *parte III*) 3 cuadros (12 cuadros en total).

Estos datos vuelven a corroborar la orientación al polo de la aceptabilidad de las traducciones de JB (n.º 3), LF (n.º 6) y PRYLB (n.º 15), cada vez más evidente, y a anunciar posibles desviaciones en dichos textos a nivel microtextual.

4.2.2.3. RÉPLICAS

El número de réplicas pone de relieve de nuevo una fuerte intervención en los textos de JB, LF y PRYLB, quienes suprimen del orden de 411, 211 y 298 réplicas, respectivamente⁴² (véase la fila 33 de las figuras 4.20 y 4.21). Estas supresiones también corroboran que dichos textos están orientados a la CM. Las demás traducciones presentan una desviación —positiva o negativa— del número de réplicas de referencia muy inferior, de entre cero y nueve réplicas.

⁴² Conviene recordar que se ha tomado como referencia en todos los casos el texto de *Twelfth Night* de *The Globe Edition* (1864).

Tales cifras globales sirven de orientación pero pueden esconder supresiones neutralizadas por añadidos, y viceversa. Por esta razón, y a fin de aumentar la eficacia de los recuentos de réplicas, se han efectuado recuentos por actos que indican, por ejemplo, que la traducción de JNF, cuyo número global de réplicas es solo una réplica inferior al del TO de referencia, contiene dos réplicas más que este texto en el acto I, una menos en el III, y dos menos en el V (véanse las filas 35 a 39 de la columna de la traducción n.º 8 en la figura 4.20), lo que podría suponer una variación total respecto al TO de referencia de cinco réplicas. Siguiendo este método de recuento, las traducciones en las que la intervención del traductor ha sido inferior son las de: JC (n.º 2), con una variación total de siete réplicas; JNF (n.º 8), con cinco réplicas de variación total; RML (n.º 4) y CMB (n.º 13), con cuatro; AMHYAH (n.º 16), con tres; JMV (n.º 7), con dos; ALP (n.º 12) y PB (n.º 14), con una; y LAM (n.º 5) y la FIS (n.º 10), sin ninguna variación.

Podría decirse que dichas traducciones son candidatas propuestas por el recuento de réplicas para formar parte del subcorpus. Continuando con esta idea, sus candidaturas son respaldadas por los análisis ya efectuados de aspectos que informan sobre la norma inicial. Por un lado, las traducciones n.º 4, 5, 7 y 8 han sido situadas provisionalmente por dichos análisis cerca del polo de la adecuación. Por otro lado, los análisis no han detectado indicios de que estas traducciones o las restantes del grupo (es decir, las n.º 2, 10, 12, 13, 14 y 16) puedan estar orientadas a la CM. Las traducciones que según los análisis pueden estar o están cerca del polo de la aceptabilidad son las de JB (n.º 3), LF (n.º 6), ERM (n.º 11) y PRYLB (n.º 15).

No obstante, existen varias traducciones en el grupo que por diversos motivos convendría excluir del subcorpus. La traducción de RML (n.º 4) es una de ellas, ya que, al constituir un plagio, podría introducir ruido en la muestra o incluso distorsionar los resultados del análisis microtextual, como *collage* de traducciones anteriores.

Las traducciones que no forman parte de una colección amplia de un mismo traductor (sea individual o colectivo, es decir, un equipo de traductores) también podrían desvirtuar el análisis microtextual, dado que disminuirían la capacidad de extrapolar los resultados al resto del corpus de traducciones de Shakespeare al español que se ha venido acumulando desde que se realizó el primer gran intento sistemático de verter las obras del Bardo a nuestro idioma directamente desde el inglés (véase 4.1.1). Además, harían menos comparables entre sí las traducciones del subcorpus. Por tanto, se excluirán de este asimismo los textos de CMB (n.º 13), PB (n.º 14) y AMHYAH (n.º 16).

Por último, entre las traducciones restantes del grupo, es decir, las de JC (n.º 2), LAM (n.º 5), JMV (n.º 7), JNF (n.º 8), FIS (n.º 10) y ALP (n.º 12), existe una que diverge de las demás hasta el punto de resultar también menos comparable con el resto que ellas. En consecuencia, se excluirá igualmente del subcorpus. Es la de JNF, y entre los aspectos clave en los que diverge de las demás, según se ha constatado durante las fases de análisis ya ejecutadas, se encuentran el que no informe de la edición de partida empleada, su escaso aparato paratextual y el perfil del traductor.

Tras su exclusión, quedan en el grupo que constituirá el subcorpus cinco traducciones paradigmáticas en la historia de la recepción de *Twelfth Night* en España: la de JC (n.º 2), o primera versión realizada directamente del inglés, que junto con los demás

textos shakespearianos de Clark supuso la ruptura de varias normas preliminares, entre ellas la de traducir a Shakespeare del francés; la de LAM (n.º 5), que forma parte de la primera —y hasta el momento única— colección completa de obras de Shakespeare en castellano de un solo traductor; la de JMV (n.º 7), que forma parte de la segunda —y última hasta la fecha— colección completa del teatro de Shakespeare en castellano de un solo traductor (tras las obras teatrales de la colección de LAM); y las de la FIS (n.º 10) y ALP (n.º 12), pertenecientes a colecciones de un mismo traductor (colectivo en el caso de la primera) que representan reconocidos intentos contemporáneos de traducir sistemáticamente la producción shakespeariana al español.

Serán estas cinco traducciones las que se analicen en la fase microtextual. Todas son españolas, lo que no es sino un reflejo de la preponderancia de las ediciones españolas frente a las hispanoamericanas, y todas están marcadas por el fuerte interés personal de los traductores —en todos los casos, conocidas personalidades literarias o académicas— por verter a Shakespeare al español. Predominan las grandes casas editoras, lo que también refleja el predominio general de estas en el corpus, y el aparato paratextual es en todos los casos amplio, si bien la traducción de JC no contiene notas. El texto de JC, sin ninguna puesta en escena documentada, también parece ser la excepción en lo que respecta a las representaciones, pero de las demás traducciones que se analizarán en la fase microtextual hay documentada solo una producción teatral. Por último, la traducción de JC se diferencia igualmente de las demás en que en la actualidad es menos accesible al público que aquellas; este

hecho es, por otro lado, lógico, debido a la diferencia de años que las separan.

4.2.3. Análisis microtextual

La fase microtextual está centrada, como se acaba de indicar, en las traducciones de JC (n.º 2, TM1 del subcorpus), LAM (n.º 5, TM2), JMV (n.º 7, TM3), la FIS (n.º 10, TM4) y ALP (n.º 12, TM5), que, según los resultados de los análisis preliminar y macrotextual, comparten una clara orientación al TO. En consonancia con 4.1.3.3, esta fase puede dividirse en tres subfases que atienden, respectivamente, a los siguientes aspectos: las referencias culturales; los nombres propios; y las adiciones o supresiones de réplicas desveladas por el análisis macrotextual. Para cada una de las dos primeras subfases se creó una tabla de datos, que confronta entre sí las traducciones dadas en los cinco TM a las referencias culturales seleccionadas, en el caso de la primera subfase, y a los nombres propios, en el de la segunda subfase. A continuación, se presentan, por separado, los resultados de las tres subfases, acompañados de muestras de las tablas mencionadas.

4.2.3.1. REFERENCIAS CULTURALES

4.2.3.1.1. PASOS PREVIOS AL ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS CULTURALES SELECCIONADAS

El primer paso de esta subfase consistió en identificar las referencias culturales de los actos I y III, proceso no exento de dificultad, dada la distancia temporal que nos separa de la fecha de composición de *Twelfth Night*. Guiaron esta labor de identificación estudios lexicográficos tanto generales (entre los cuales destaca especialmente el *Oxford English Dictionary*, 2009 [OED09]) como específicos de la obra de Shakespeare (por ejemplo, los de: Schmidt,

1874/1902; Onions, 1911/1986; y David Crystal y Ben Crystal, 2002/2004), así como los textos de la comedia pertenecientes a las tres ediciones modernas de la obra completa de Shakespeare presentadas en volúmenes sueltos y que parecen haber gozado de mayor aceptación y reconocimiento: The New Cambridge Shakespeare (Elizabeth Story Donno, 1985/2001), The Oxford Shakespeare (Roger Warren y Stanley Wells, 1994/1998) y The Arden Shakespeare (Keir Elam, 2008). En los casos en los que la existencia de una referencia cultural se consideró razonablemente cuestionable, la posible referencia se excluyó del análisis, pese a que alguno de los estudios o ediciones manejados la señalara.

El conjunto resultante de referencias se restringió, en un segundo paso, excluyendo aquellas referencias que habían recibido un tratamiento análogo en todos los TM (a excepción, quizás, de algún TM en el que se interpretara incorrectamente el TO, como ocurre en diversas ocasiones con el texto de LAM). Las referencias tratadas de forma análoga son normalmente alusiones que se pueden verter sin necesidad de un *shift*; por ejemplo, *ducat*, moneda cuyo nombre ha sido vertido en todos los TM como «ducado». Otras veces, se trata de referencias que requieren un leve *shift*, como *bum-baily*, traducido en todos los casos a través de una adaptación: «alguacil» (TM1, TM3 y TM5); «corchete», o ‘ministro inferior de justicia encargado de prender a los delincuentes’ (DRAE01) (TM2); o «cabo de ronda» (TM4).

En el reconocimiento de las referencias con traducciones análogas tuvo un papel fundamental el subcorpus alineado, ya que permitía visualizar en un instante la referencia en cuestión junto con todos sus equivalentes en el subcorpus.

Las referencias con traducciones diversas y sus equivalentes se introdujeron, dentro de la(s) réplica(s) correspondiente(s) y por orden de aparición en la comedia, en la tabla de referencias seleccionadas, de la que puede observarse una muestra en la figura 4.22. Cada referencia y sus equivalentes se destacaron en negrita, y cada réplica (original o meta) se acompañó de su número de réplica (véanse las columnas C, E, G, I, K y M de la figura 4.22).

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
1	Categorías de datos / Autores			William Shakespeare		Jaime Clark		Luis Astrana Marín		José María Valverde Pacheco		Fundación Instituto Shakespeare		Ángel Luis Pujante
2	[N.º de traducción]			N/A		2		5		7		10		12
3	[Descriptor]			TO		JC / TM1		LAM / TM2		JMV / TM3		FIS / TM4		ALP / TM5
5	REFERENCIA CULTURAL CON TRADUCCIONES DIFERENTES	Referencia cultural												
6	[Acto]													
8	N.º 2	parish-top	TO R45: Sir To. With drinking healths to my niece: I'll drink to her as long as there is a passage in my throat and drink in Illyria: he's a coward and a coystrill that will not drink to my niece till his brains turn o' the toe like a parish-top . What, wench! Castiliano vulgo! for here comes Sir Andrew Agueface.	TM1 R45: D. Tob. Cierto, bebiendo á la salud de mi sobrina; beberé á su salud mientras tenga expedito el gaznate y haya qué beber en Iliria. Cobarde y de baja estofa ha de ser el hombre que no quisiera beber á la salud de mi sobrina hasta que le girara el cerebro sobre un pié como un trompo . Calla, muchacha. ¡Castiliano volto! que aquí viene el mismo don Andrés de Secorostro.	TM2 R45: SIR TOBIÁS ¡Con libaciones a la salud de mi sobrina! Beberé por ella mientras la bebida pueda pasar por mi gaznate y quede vino en Iliria. Es un cobarde y un servil (1) el que no quiera beber por mi sobrina hasta que su cerebro dé tantas vueltas sobre los dedos del pié como un trompo de parroquia (2). ¡Vamos, muchacha! ¡Castiliano vulgo! (3), que aquí llega sir Andrés Agueface.	TM3 R45: Sir Tobías. Bebiendo a la salud de mi sobrina: beberé por ella mientras haya paso en mi garganta y bebida en Iliria. Es un cobarde y un perezoso el que no quiera beber por mi sobrina hasta que le dé vueltas la cabeza, hasta los pies, como un trompo de parroquia :6 ¿Qué, moza? Castiliano vulgo:7 pues aquí viene sir Andrés Malacara.	TM4 R45: Sir Toby Siempre brindando por mi sobrina. He de beber por ella mientras cuele por mi gaznate y quede vino en Iliria. Que es un cobarde y un meapilas quien no beba todo por mi sobrina hasta que todo —de pies a cabeza— le dé vueltas como trompo de parroquia . ¡Vamos, zagala! ¡Estilo castellano! Que viene Sir Andrew Malafaz. [IS: Notas 25 (coistrel), 26 (parish top) y 27 (Castiliano vulgo).]	TM5 R45: Don Tobías ¡De tanto brindar por mi sobrina! Yo brindaré por ella mientras me quede un hueco en la garganta y haya bebida en Iliria. Quien no beba por mi sobrina hasta que la cabeza le dé más vueltas que un trompo , es un cobarde y un bellaco. ¡Vaya, mujer! Castiliano vulgo3, que aquí viene don Andrés de Carapálda.						

FIG. 4.22. Muestra de la tabla de la fase microtextual acerca de las referencias culturales con datos de los cinco TM

El siguiente paso es el análisis de las referencias seleccionadas. La figura 4.23 muestra la propuesta de Marco Borillo (2004) de categorización de las técnicas de traducción de referencias culturales según el grado de intervención del traductor o de acercamiento al lector meta (véase 4.1.3.3). El préstamo puro, como, por ejemplo, el uso en español del término inglés *lobby*⁴³ (sin adaptación alguna), es la técnica en la que el grado de intervención o de acercamiento al lector es menor. Le sigue el préstamo naturalizado (es decir, con adaptación a la pronunciación, ortografía y morfología de la LM); este es el existente en la traducción de *football* «fútbol». A continuación se encuentra la traducción literal —como usar «superhombre» para *superman*—, seguida de la neutralización (o sustitución de la referencia cultural por una explicación). Esta última técnica puede ser de tres tipos: *a*) descripción —por ejemplo, verter *panetone* como «el bizcocho tradicional que se toma en Noche Vieja en Italia»—; *b*) generalización —traducir los vocablos franceses *guichet*, *fenêtre* y *devanture* por el término inglés *window*—; y *c*) particularización —verter *window* como *guichet* en la combinación lingüística inversa—. Más cerca ya del polo de máxima intervención que del de mínima intervención se encuentran la amplificación (o adición de información) y la compresión (o eliminación de información), seguidas de la adaptación intracultural (o hacer referencia a un elemento cultural que al igual que el referente original pertenece a la CO pero que es menos desconocido para el lector meta) y, por último, la adaptación intercultural (o uso de un concepto de la CM que es aproximadamente equivalente al del TO —por ejemplo, «licenciatura»

⁴³ Los ejemplos de técnicas se han tomado de Hurtado Albir (2001: 268-271) y Marco Borillo (2004: 136-139).

como traducción de *BA degree*—). Quedan fuera del contínuum de intervención/acercamiento al lector, debido a que plantean dificultades de ubicación, el equivalente acuñado, la omisión de la alusión al referente, y la creación (o inserción de una referencia que no existía en el TO). La primera de estas técnicas consiste en utilizar «un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta» (Hurtado, 2001: 270), es decir, en usar la traducción más previsible, y su dificultad de ubicación en el contínuum se deriva, según Marco Borillo (2004: 137-138), de que el término o expresión usado se puede corresponder con varias técnicas de las mencionadas. Por lo que respecta a la omisión y la creación de referencias, dicho investigador no expone las razones por las cuales, a su juicio, también plantean dificultades de ubicación.

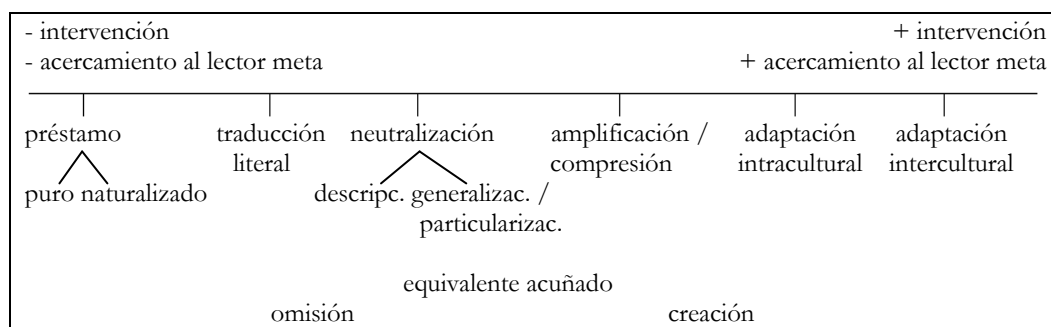


FIG. 4.23. Técnicas de traducción de las referencias culturales y contínuum de intervención del traductor (Marco Borillo, 2004: 138)

A la hora de analizar el modo en el que los cinco traductores del subcorpus vertieron al español las referencias seleccionadas, se ha seguido la categorización descrita, por las razones expuestas en 4.1.3.3. El análisis se ha efectuado referencia por referencia, según el orden de aparición de las referencias en la comedia, y sus resultados también se

presentan, seguidamente, en este orden. A cada referencia le sigue su ubicación en la obra, tras la que se aclara el contexto y se ofrece el fragmento del TO en el que aparece la referencia, para a continuación esclarecer el referente y presentar y comentar las propuestas de los traductores. La edición original citada al ofrecer el fragmento de TO es The Globe Edition (1864/1865), una edición reconocida y que utilizó como edición de partida JC, autor del TM1 (véase 4.2.1.1.2). El referente se esclarece mediante citas tanto de las ediciones inglesas en las que sea objeto de nota(s), de entre las tres utilizadas a la hora de identificar las referencias culturales (New Cambridge, Oxford y Arden; véase el comienzo de este apartado), como del OED09 y, en caso de que se considere necesario, de estudios lexicográficos específicos de la obra de Shakespeare.

4.2.3.1.2. ANÁLISIS DE LAS REFERENCIAS CULTURALES SELECCIONADAS

1) *LIVER, BRAIN AND HEART* (I.1.37)

Contexto

Valentine le ha dado a Orsino la noticia de que Olivia rehúsa cualquier visita debido al luto por la muerte de su hermano, lo que Orsino interpreta como una muestra de la capacidad de amar de Olivia.

Texto original

Duke. O, she that hath a heart of that fine frame
To pay this debt of love but to a brother,
How will she love, when the rich golden shaft
Hath kill'd the flock of all affections else

That live in her; when liver, brain and heart,⁴⁴
 These sovereign thrones, are all supplied, and fill'd
 Her sweet perfections with one self king!
 Away before me to sweet beds of flowers:
 Love-thoughts lie rich when canopied with bowers. [*Exeunt.*]

(R7, p. 281)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 47): «*liver ... thrones*⁴⁵ 'The liver was the throne of the passions, the brain of reason, and the heart of emotion».

Elam (2008: 165): «*liver ... thrones* According to early modern (essentially Galenic) humour theory, the liver is the seat (*throne*) of passion, the brain that of thought and the heart that of sentiment».

OED09: *liver*, «2.a. Formerly often mentioned fig[uratively] with allusion to its importance as a vital organ of the body (coupled with *brain* and *heart*); also with allusion to the ancient notion that it was the seat of love and of violent passion generally. (Now only arch[aic].)»; *brain*, «3. a. Considered as the centre of sensation, the organ of thought, memory, or imagination. (From 16th c[entury] onwards the pl[ural] has been preferred in familiar use and idiomatic phrases, but not in dignified language, exc[ept] when more than one brain is referred to.)»; *heart*, «9. a. The seat of the emotions generally; the emotional nature, as distinguished from the intellectual nature placed in the *head*. In earlier use often referring to the physical organ; in later mostly fig[urative].».

⁴⁴ En las citas del TO y de los cinco TM incluidas en este apartado, el subrayado es mío y destaca la referencia analizada y sus equivalentes, respectivamente.

⁴⁵ En las citas de la sección «Referente(s)», cuando a la mención de una palabra o frase sigue su significado, se ha sustituido la letra negrita con la que en el original citado se llama la atención sobre dicha palabra o frase por letra cursiva.

Traducciones

TM1 (R7, p. 92):

DUQ. La que alma tiene de tan firme temple
 Que deuda tal de amor rinde á un hermano,
 ¿Cuál no amaré cuando áurea flecha acabe
 Con la legion de los demás afectos
 Que en ella viven; cuando seso y alma,
 Aquellos altos tronos, ocupados
 Estén, y llenos sus hechizos todos
 De un solo rey supremo?—Preparadme
 De flores blando lecho: sobre el césped
 Descansa amor cual bienvenido huésped. (Vánse.)

TM2 (R7, p. 11):

DUQUE
 ¡Oh! La que posee un corazón de tan fino molde
 sólo para pagar este tributo de ternura a un her-
 mano, ¡cómo sabrá amar cuando la rica flecha de
 oro haya matado el rebaño de las demás afecciones
 que residen en ella; cuando hígado, cerebro y cora-
 zón, esos tronos soberanos, perfecciones divinas, se
 hallen todos ocupados y llenos por un solo rey! En-
 caminadme hacia los dulces lechos de las flores. Los
 pensamientos de amor se multiplican doselados
 bajo bóvedas de follaje.

TM3 (R7, p. 14):

DUQUE. ¡Ah, ella que tiene un corazón de tan sutil
 trama que paga esa deuda de amor a un herma-
 no solamente, cómo amaré cuando el rico dar-
 do dorado haya matado toda la manada de los
 demás afectos que viven en ella; cuando hígado,
 cerebro y corazón, esos soberanos tronos, estén
 todos provistos y se llenen sus dulces perfeccio-
 nes con un solo rey! Marchad por delante de mí;
 vamos a dulces laderas de flores. Los pensa-
 mientos de amor se reclinan blandamente cuan-
 do tienen doseles de frondas. (*Se van.*)

TM4 (R7, p. 83):

ORSINO
 Si una mujer posee un corazón tan delicado

de moldura, y sólo por rendir su tributo a un hermano,
 ¿cómo será su amor, cuando el rico dardo de oro
 logre matar a todos los demás afectos que la habitan;
 cuando todas sus vísceras, su corazón y su cerebro
 esos tronos soberanos, hayan sido poseídos
 —sus perfecciones divinas también— por sólo un rey?
 Conducidme adonde las dulces flores crecen
 que sólo bajo doseles de murta descansa el amor.

Salen.

[Nota a pie de página (n.º 7, p. 82): «*liver* (OED): “Formerly often mentioned ... as a vital organ of the body (coupled with brain and heart); also with allusion to the ancient notion that it was the seat of love and violent passion generally”»].⁴⁶

TM5 (R7, p. 146):

ORSINO

¡Ah! La que tiene un corazón de esa ternura,
 que paga tal deuda de amor por un hermano,
 ¡cómo amará cuando la gran flecha de oro
 mate el raudal de sentimientos
 que en ella viven, cuando a cerebro y corazón,
 tronos soberanos, los rija un solo rey
 que los provea y colme sus dulces perfecciones!
 Conducidme a lechos de flores fragantes:
 más sueña el amor bajo el grato ramaje.

Salen.

Comentario

La alusión a hígado, cerebro y corazón del TO es vertida mediante una compresión en el TM1 y el TM5, en los que se omite toda referencia al órgano que el influyente médico romano Galeno de Pérgamo (circa 129 - circa 210 d. C.) relacionó con las pasiones (Keirse, 1998: 23). En cambio, el TM2 y el TM3 reflejan una traducción literal, y el TM4, una solución intermedia entre las anteriores que consiste en una generalización (*liver* es traducido por «todas sus vísceras», lo que incluye el corazón y el cerebro, así como el hígado, entre otros

⁴⁶ Solo se incluyen las notas referentes a la referencia cultural analizada.

órganos) complementada con una nota a pie de página⁴⁷ que aporta la definición de la acepción correspondiente de *liver* del OED y remite a otras apariciones del término en la obra.

Esto sitúa al TM1 y al TM5 hacia el polo de la aceptabilidad, pues eliminan lo que de ajeno puede tener la expresión para los lectores, y al TM2 y al TM3 hacia el polo de la adecuación, por mantener la alusión al hígado tal como la construyó Shakespeare para su público, con el TM4 en una posición intermedia.

No obstante, es preciso tener en cuenta que la omisión de *liver* en el TM1 y el TM5 pudo verse favorecida por la versificación. Jaime Clark vierte el *blank verse* de Shakespeare en verso blanco endecasílabo, es decir, su réplica está sujeta a fuertes restricciones métricas; respecto a Ángel Luis Pujante, si bien usó el verso blanco libre (esto es, sin regularidad métrica), su verso también está sujeto a notables restricciones formales, al ajustarse a esquemas rítmicos de la poesía española coincidentes con los de nuestra cadena fónica, en consonancia con la cercanía del *blank verse* a los ritmos del discurso inglés (véase 1.5.1).

Conviene añadir que el TM4 también presenta verso blanco libre, pero de una irregularidad considerablemente mayor que la del TM5. Así mismo, es preciso señalar que *liver* aparece en otra ocasión en el acto III (en III.2.22) con el mismo significado y de la mano del *heart* y, en este caso, todos los traductores lo vierten literalmente.

⁴⁷ Como se indicó en 4.1.4.2, las notas del TM4 se encuentran todas en la edición original de *Twelfth Night* creada por la FIS, que junto con el TM4 compone la edición bilingüe de la comedia de este equipo de traductores.

2) *PARISH-TOP* (I.3.44)*Contexto*

Maria le ha dicho a Sir Toby que ha oído que Sir Andrew Aguecheek se emborracha por la noche con él, y Sir Toby responde que lo hacen a la salud de Olivia y critica a quienes no brindan por ella.

Texto original

Sir To. With drinking healths to my niece:
I'll drink to her as long as there is a passage
in my throat and drink in Illyria: he's a coward
and a coystrill that will not drink to my
niece till his brains turn o' the toe like a
parish-top. What, wench! Castiliano vulgo!
for here comes Sir Andrew Agueface.

Enter SIR ANDREW AGUECHEEK.

(R45, p. 282)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 51): «*parish top* A large top for public use which was kept spinning by being lashed with a whip (a diversion called 'top-scourging')».

Warren y Wells (1994/1998: 95): «*parish top* a whipping-top provided for exercise and entertainment».

Elam (2008: 173): «*like ... top* proverbial [...]; in Shakespeare's day a large village whipping-top was frequently kept for use in cold weather as a warming-up exercise».

OED09: *parish*, «7. b. [...]; [símbolo de obsoleto] *parish-top*, a top kept for the use of the parishioners».

Traducciones

TM1 (R45, p. 96):

D. TOB. Cierito, bebiendo á la salud de mi sobrina; beberé á su salud mientras tenga expedito el gaznate y haya qué beber en Iliria. Cobarde y de baja estofa ha de ser el hombre que no quisiera beber á la salud de mi sobrina hasta que le girara el cerebro sobre un pié como un trompo. Calla, muchacha. ¡*Castiliano volto!* que aquí viene el mismo don Andrés de Secorostro.

Sale DON ANDRÉS DE SECOROSTRO.

TM2 (R45, pp. 17-18):

SIR TOBIÁS

¡Con libaciones a la salud de mi sobrina! Beberé por ella mientras la bebida pueda pasar por mi gaznate y quede vino en Iliria. Es un cobarde y un servil el que no quiera beber por mi sobrina hasta que su cerebro dé tantas vueltas sobre los dedos del pie como un trompo de parroquia (2). ¡Vamos, muchacha! ¡*Castiliano vulgo!*, que aquí llega sir Andrés Agueface.

Entra SIR ANDRÉS AGUECHEEK.

[Nota a pie de página (n.º 2, p. 18): «*Like a parish-top*. Había a la sazón en todas las parroquias de Inglaterra un trompo o peonza de extraordinarias dimensiones. Durante el invierno, los lugareños divertíanse volteándolo, y templaban con este ejercicio el rigor de las heladas. Derivado quizá de esta costumbre nació el refrán *to sleep like a town-tope* [sic], dormir o roncar como un trompo. Todos los idiomas conservan semejantes expresiones, como quiera que el juego del trompo es antiquísimo, invento, según se cree, de los romanos».]

TM3 (R45, pp. 19-20):

SIR TOBIÁS. Bebiendo a la salud de mi sobrina: beberé por ella mientras haya paso en mi garganta y bebida en Iliria. Es un cobarde y un perezoso el que no quiera beber por mi sobrina hasta que le dé vueltas la cabeza, hasta los pies, como un trompo de parroquia.⁶ ¿Qué, moza? *Castiliano vulgo*: pues aquí viene sir Andrés Malacara.

(*Entra Sir Andrés.*)

[Nota a pie de página (n.º 6, p. 20): «Un gran trompo se hacía bailar a latigazos, los días en que, por el frío, los labradores no podían acudir al trabajo, como diversión de la comunidad».]

TM4 (R45, pp. 99 y 101):

SIR TOBY

Siempre brindando por mi sobrina. He de beber por ella mientras cuele por mi gahnate y quede vino en Iliria. Que es un cobarde y un meapilas quien no beba todo por mi sobrina hasta que todo —de pies a cabeza— le dé vueltas como trompo de parroquia. ¡Vamos, zagala! ¡Estilo castellano! Que viene Sir Andrew Malafaz.

Entra Sir Andrew Aguecheek.

[Nota a pie de página (n.º 26, p. 100): «*parish top*. Donno cita OED: “A large top for public use which was kept spinning by being lashed with a whip (a diversion called ‘top-scourging’)”».]

TM5 (R45, p. 151):

DON TOBIÁS

¡De tanto brindar por mi sobrina! Yo brindaré por ella mientras me quede un hueco en la garganta y haya bebida en Iliria. Quien no beba por mi sobrina hasta que la cabeza le dé más vueltas que un trompo, es un cobarde y un bellaco. ¡Vaya, mujer! *Castilano vulgo*, que aquí viene don Andrés de Carapálida.

Entra DON ANDRÉS.

Comentario

Tanto en el TM1 como en el TM5, se observa una compresión que elimina el contenido cultural isabelino existente en el término *parish-top*. En ambos textos, se alude a la noción general de trompo, mediante la cual también se puede transmitir la idea de una embriaguez acusada que hace que la cabeza dé vueltas constantemente.

Por el contrario, los demás TM (2-4) conservan la alusión a las parroquias isabelinas, como resultado de una traducción literal que está complementada con una nota al pie explicativa.

En consecuencia, de nuevo el TM1 y el TM5 presentan cierto grado de aceptabilidad y los demás TM, de adecuación, este último mitigado mediante una nota en cada uno de los textos, lo que refleja la inexistencia del referente aludido en la CM.

3) BUTTERY-BAR (I.3.74)

Contexto

María se despide de Sir Andrew, quien poco antes había entrado en escena, y de Sir Toby. Este último sugiere a su amigo que no debe dejarla marcharse, lo que da lugar a una conversación llena de juegos con el lenguaje.

Texto original

Sir To. An thou let part so, Sir Andrew,
would thou mightst never draw sword again.

Sir And. An you part so, mistress, I would
I might never draw sword again. Fair lady,
do you think you have fools in hand?

Mar. Sir, I have not you by the hand.

Sir And. Marry, but you shall have; and
here's my hand.

Mar. Now, sir, 'thought is free:' I pray
you, bring your hand to the buttery-bar and
let it drink.

Sir And. Wherefore, sweet-heart? what's
your metaphor?

Mar. It's dry, sir.

Sir And. Why, I think so: I am not such an ass but I can keep my hand dry. But what's your jest?

Mar. A dry jest, sir.

Sir And. Are you full of them?

Mar. Ay, sir, I have them at my fingers' ends: marry, now I let go your hand, I am barren. *[Exit.*

(R59-69, p. 282)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 53): «*buttery-bar* The ledge on the top of the buttery hatch on which to rest tankards».

Warren y Wells (1994/1998: 96-97): «*buttery* store-room for liquor (from Old French *boterie*, bottle), later for provisions generally (perhaps by association with 'butter')».

Elam (2008: 175): «*bring ... bar* A *buttery* is a room where liquor and provisions are stored [...] The room has a hatch, the ledge of which is the *buttery-bar*, over which drinks and food are served [...]. Maria is [...] presumably inviting Sir Andrew to touch her breasts (where milk or butter is stored)».

OED09: *buttery*, «2. [...]; *buttery-bar*, a board or ledge on top of the buttery-hatch, on which to rest tankards, etc. [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Traducciones

TM1 (R59-69, p. 97):

D. TOB. Como la dejéis ir así, don Andrés, quiera Dios que no vuelvas nunca á sacar tu tizona.

D. AND. Como os vayais así, dueña mia, quiera Dios que no vuelva nunca á sacar mi tizona. Hermosa dama, ¿pensais acaso que traeis á unos necios entre manos?

MAR. No os tengo á vos por la mano.

D. AND. Pero me tendreis; aquí está mi mano.

MAR. Pues bien, hidalgo, los pensamientos son libres: se me antoja que pudierais tener esta mano un rato en la bodega.

D. AND. ¿Por qué, hermosa? ¿Qué significa esa metáfora?

MAR. Está caliente.

D. AND. No soy tan bobo que no sepa tener las manos calientes. ¿Quién no se calentara á vuestro lado?

MAR. Eso indica que teneis el corazón frío...

D. AND. ¿El corazón frío?

MAR. Y la mollera vacía. (*Váse.*)

TM2 (R59-69, pp. 20-21):

SIR TOBÍAS

¡Si la dejas marchar así, sir Andrés, que nunca jamás puedas tirar de la espada!

SIR ANDRÉS

Si partís así, señora, no quiero tirar nunca de la espada. Hermosa dama, ¿creéis tener en la mano unos imbéciles?

MARÍA

Señor, yo no os tengo en la mano.

SIR ANDRÉS

¡Pardiez; pero me tendréis! Y he aquí mi mano.

MARÍA

Señor, «el pensamiento es libre». Os suplico que introduzcáis vuestra mano en la mantequera y la dejéis humedecer.

SIR ANDRÉS

¿Por qué, alma mía? ¿Qué quiere decir esa me [sic] táfora?

MARÍA

Es que vuestra mano está seca, señor.

SIR ANDRÉS

¡Cómo! Yo estoy en mi juicio, y no me creo tan burro que no conserve seca mi mano. Pero ¿qué broma es la que me gastáis?

MARÍA

Una broma seca, señor.

SIR ANDRÉS

¿Disponéis de muchas de esta especie?

MARÍA

Sir, señor, las tengo en la punta de mis dedos [sic] Pardiez, ahora que he soltado vuestra mano, me faltan ya.
(*Sale.*)

TM3 (R59-68, p. 21):

SIR TOBIAS. Si os marcháis así, señora, que no vuelva yo nunca a desenvainar la espada. Bella señora, ¿creéis tener en la mano a unos tontos?

MARÍA. Señor, no os tengo de la mano.

SIR ANDRÉS. Pardiez, pero me tendréis, y aquí está mi mano.

MARÍA. Bueno, señor, el pensamiento es libre. Os ruego que llevéis a vuestra mano a la taberna y le deis de beber.

SIR ANDRÉS. ¿Para qué, dulcísima mía? ¿Qué es vuestra metáfora?

MARÍA. Está seca, señor.

SIR ANDRÉS. Pues ya lo supongo: no soy tan burro que no sepa conservar la mano seca. Pero ¿qué es esa broma?

MARÍA. Una broma sin jugo, señor.

SIR ANDRÉS. ¿Estáis llena de ellas?

MARÍA. Sí, señor, las tengo en la punta de los dedos. Pardiez, ahora os suelto la mano, y me quedo vacía. (*Se va María.*)

TM4 (R59-69, pp. 105 y 107):

SIR TOBY

(*Aparte*) Sí, dejadla ir, sí, dejadla y no volveréis a desenvainarla.

SIR ANDREW

Si así nos dejáis señora ¿cómo podré desenvainar de nuevo? ¿Que creéis tener entre las manos? ¿A unos necios?

MARÍA

¿Quién dice que os tengo por la mano?

SIR ANDREW

Pero me tendréis, me tendréis. Ahí va, ¡cogedla!

MARÍA

Libre es el pensamiento, mi señor. Os lo ruego, meted la mano en la mantequera a ver si se humedece.

SIR ANDREW

¿Y por qué, dulce amor mío? ¿Qué es esa metáfora vuestra?

MARÍA

Cosa seca es, mi señor.

SIR ANDREW

Me lo suponía... muy necio no soy como para conservar seca la mano. No entiendo la broma.

MARÍA

Es que está seca la broma, señor.

SIR ANDREW

¿Y tenéis muchas de esa especie?

MARÍA

Oh sí, mi señor... en la punta de mis dedos. ¡Eh...
vuestra mano! Que se me está escapando y me que-
do vacía. / *Salé.*

[Nota a pie de página (n.º 33, p. 106): «*buttery bar* (OED): “A board or ledge on the top of the buttery-hatch on which to rest tankards”. María se deshace hábilmente de las torpes proposiciones de Andrew».]

TM5 (R59-69, p. 152):

DON TOBÍAS

Si la dejáis irse así, don Andrés, ¡ojalá que ya nunca
podáis desenvainar!

DON ANDRÉS

Si os vais así, señora, ¡ojalá que ya nunca desenvaine!
Mi bella dama, ¿creéis que tratáis con tontos?

MARÍA

Señor, con vos no he tenido trato.

DON ANDRÉS

Pues lo tendréis: aquí está mi mano.

MARÍA

Señor, dadle mejor trato: llevad vuestra mano a la
bodega y que beba.

DON ANDRÉS

¿Por qué, paloma? ¿Cuál es vuestro símil?

MARÍA

La tenéis muy seca.

DON ANDRÉS

Bueno, sí. No soy tan bobo como para no ver que aquí
hay juego. ¿Cuál es el vuestro?

MARÍA

Una broma tonta.

DON ANDRÉS

¿Tenéis muchas así?

MARÍA

Sí, señor, en la punta de los dedos, pero ahora me he
soltado la mano y no me quedan.
Salé.

Comentario

El término *buttery-bar* se ha vertido, bien por «bodega» (TM1 y TM5) o «taberna» (TM3), o bien por «mantequera» (TM2 y TM4). Las dos primeras traducciones responden a una generalización, mientras que la tercera y última constituye una alusión a una realidad diferente de la aludida en el TO, ya que solo las siguientes acepciones del sustantivo *mantequera* son aplicables en el contexto en el que aparece este término (y ninguna de ellas se corresponde con el significado de *buttery-bar*): ‘Persona que hace o vende manteca’ y ‘Vasija en que se tiene o se sirve la manteca’ (DRAE01). La traducción «mantequera» podría representar, por consiguiente, un error de sentido, aunque la nota a pie de página del TM4 indica que es posible que la FIS conociera el significado del término de origen y aludiera intencionadamente a un concepto distinto. Sea como fuere, el TM2 y el TM4 coinciden, además de en la traducción de *buttery-bar*, en la de verbo *drink*, vertido en ambos casos como «humedecer» (la mano) tras ponerla en la mantequera: otra traducción que no se corresponde con su texto original. Los traductores de los demás TM usan directamente el verbo *beber* («darle de beber», «que beba»), excepto JC, quien omite la referencia expresa a esta acción pero añade un complemento circunstancial (*un rato*) que tal vez la sugiere de un modo implícito.

4) GALLIARD (I.3.127, I.3.137, I.3.142)

Contexto

Maria ya se ha marchado, y Sir Toby y Sir Andrew conversan sobre diversos asuntos que les llevan a hablar de las aptitudes del segundo.

Texto original

Sir To. What is thy excellence in a galliard, knight?

Sir And. Faith, I can cut a caper.

Sir To. And I can cut the mutton to't.

Sir And. And I think I have the back-trick simply as strong as any man in Illyria.

Sir To. Wherefore are these things hid? wherefore have these gifts a curtain before 'em? are they like to take dust, like Mistress Mall's picture? why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? My very walk should be a jig; I would not so much as make water but in a sink-a-pace. What dost thou mean? Is it a world to hide virtues in? I did think, by the excellent constitution of thy leg, it was formed under the star of a galliard.

(R86-90, p. 283)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 54): «*galliard* A lively dance in triple time».

Warren y Wells (1994/1998: 99): «*galliard* a lively dance of five steps, the fifth a caper».

Elam (2008: 178-179): «*galliard* a quick and lively court dance in triple time consisting of five steps, with a *caper* or leap before the fifth [...]; otherwise known as 'cinquepace' [...] although Riche [...] considers this a less sophisticated form of *galliard* [...]. Elizabeth I is said to have practised galliards as her morning exercise».

OED09: *galliard*, «2. A quick and lively dance in triple time. Hist[orical]. [Se proporciona como ejemplo la segunda aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Traducciones

TM1 (R86-88, pp. 98-99):

D. TOB. ¿Hasta qué grado de perfeccion has llegado en las seguidillas, hidalgo?

D. AND. A fe, sé hacer una cabriola, y creo que doy el salto de gato tan bien como cualquiera en Iliria.

D. TOB. ¿Y guardas ocultos tales dotes? ¿Cuelgas una cortina delante de esas gracias? ¿Temes acaso que se manchen de polvo? ¿Por qué no te vas á misa bailando unas seguidillas, y te vuelves á casa luciendo tu garbo en un bolero? Si fuera tú, mi paso constante seria una jota; no hiciera aguas siquiera sin ejecutar una zarabanda. ¿Estás en ti? ¿Es algún paraíso este mundo para que mantengas ocultas tales virtudes? Ya me imaginé, al ver la excelente hechura de tu pierna, que fué formada bajo el influjo de un astro bailarín.

TM2 (R86-90, pp. 24-26):

SIR TOBIÁS

¿En qué te distingues en la «gallarda»? (1).

SIR ANDRÉS

A fe, que puedo hacer una cabriola.

SIR TOBIÁS

Y yo deshacer un cordero.

SIR ANDRÉS

Dar una voltereta lo hago yo tan bien como el primero en Iliria.

SIR TOBIÁS

¿Y cómo permanece todo eso oculto? ¿Por qué están esos dones disimulados detrás de la cortina? ¿Van a llenarse de polvo como el retrato de mistress Mall? ¿Por qué no entras en la iglesia marcándote una galliard y vuelves a tu casa bailando la coranto? En tu puesto, no andaría yo sino saltando la jiga, y no mearía sin apuntar un paso a cinco. ¿Qué te parece? ¿Hemos venido al

mundo para ocultar nuestros talentos? Pienso, al ver la excelente constitución de tu pierna, que fuiste engendrado bajo la estrella de una «gallarda».

[Nota a pie de página (n.º 1, p. 24): «*A galliard*, una danza popular entonces».]

TM3 (R85-89, pp. 23-24):

SIR TOBIÁS. Caballero, ¿qué tal bailas la *gaillarde*?

SIR ANDRÉS. A fe, sé dar cabriolas.

SIR TOBIÁS. Y yo cabritos.

SIR ANDRÉS. Y creo que sé dar al paso de espaldas tan bien como cualquier otro en Iliria.

SIR TOBIÁS. ¿Por qué están ocultas esas cosas? ¿Por qué tienen esos dones una cortina delante? ¿Van a tomar polvo, como el retrato de la señora Mall? ¿Por qué no vas a la iglesia bailando una *gaillarde* y vuelves a casa bailando una *con-rante*? Hasta mis andares serían una jiga: ni siquiera orinaría como no fuera a compás de cinco. ¿A qué viene eso? ¿Es éste un mundo como para esconder las virtudes? Por la excelente constitución de tus piernas, pensaba que se habían formado bajo la estrella de una *gaillarde*.

TM4 (R86-90, pp. 113 y 115):

SIR TOBY
Decidme, mi caballero, ¿y cómo os bailáis la gallarda?

SIR ANDREW
Muy bien... hasta hago difíciles cabriolas.

SIR TOBY
Y yo hago lo propio con las corderas.

SIR ANDREW
Y yo piruetas por detrás, y con el brío del más fuerte de Iliria.

SIR TOBY
¿Y qué hace tanta destreza escondida? ¿Cómo tanta virtud se esconde tras las cortinas? ¿Temes que les

dé el polvo como al retrato de la señora Mall? Anda y métete en la iglesia bailando una gallarda, y vuélvete corriendo al son de un ritmo rápido. En cuanto a mí, yo me bailo una jiga y me meo una pila a cinco pasos de distancia. ¿Qué, os parece bien? No es este mundo para esconder virtudes. Siempre pensé viendo la muy excelente constitución de tu pierna que está hecha bajo la estrella de una gallarda.

[Nota a pie de página (n.º 43, p. 112): «*What is thy excellence in a galliard, knight? ...as any man in Illyria*. Galliard (Donno): “A lively dance in triple time”».]

TM5 (R86-90, pp. 154-155):

DON TOBÍAS
¿Qué tal bailáis la gallarda?

DON ANDRÉS
Pues sé saltar.

DON TOBÍAS
Y yo sé retozar.

DON ANDRÉS
Para esa danza estoy tan bien dotado como el que más en Iliria.

DON TOBÍAS
¿Por qué ocultar todo eso? ¿Por qué esconder esos dones tras una cortina? ¿Van a coger polvo, como el retrato de doña María? ¿Por qué no vais a misa bailando la gallarda y volvéis bailando la corrente? Mi paso sería el de la giga; ni siquiera haría aguas si no es dando una cabriola. ¿Qué os proponéis? ¿Está el mundo para guardarse los méritos? Viendo la buena conformación de vuestras piernas, creo que se formaron bajo el signo de la danza.

Comentario

Analizaré por un lado la traducción del término *galliard* y, por otro, la de la frase *under the star of a galliard*. Jaime Clark (TM1) realiza una adaptación intercultural al verter *galliard* por «seguidillas». La gallarda y las seguidillas comparten el ritmo ternario y el movimiento animado,

pero mientras que el segundo de estos bailes es español (Álvarez Solar-Quintes, 1965: 103; DRAE01), el primero es de origen italiano (Thompson y Slonimsky, 1958: 1826; Markessinis, 1995: 74), aunque se hizo muy popular en Francia, Inglaterra y España en los siglos XVI y XVII. Prueba de la popularidad que alcanzó en nuestro país es el hecho de que el término español *gallarda*, derivado del vocablo francés *gaillarde*, esté recogido en el primer diccionario de la Real Academia Española (RAE), publicado en seis volúmenes entre 1726 y 1739.

Respecto a los demás traductores, mantienen el baile italiano, pero aportan distintas soluciones, las cuales se enmarcan todas —al menos parcialmente, como se podrá constatar a continuación— en la traducción literal. Luis Astrana (TM2) usa el término *gallarda* entrecomillado y acompañado de una nota a pie de página la primera vez que el baile aparece, y mantiene el vocablo inglés (con la letra cursiva correspondiente) la vez siguiente. José María Valverde (TM3) utiliza en ambos casos el galicismo *gaillarde*. Por su parte, la FIS (TM4), con nota al pie explicativa, y ALP (TM5) se decantan por el término *gallarda*.

La frase *under the star of a galliard* es traducida literalmente en los TM 2 a 4 (si bien en el TM2 se usa de nuevo el término *gallarda* entrecomillado para *galliard*) y mediante generalizaciones en las que se omite el baile concreto en el TM1 y el TM5 («bajo el influjo de un astro bailarín» y «bajo el signo de la danza», respectivamente).

De este conjunto de procedimientos, se pueden extraer varias conclusiones. Por un lado, JC (TM1, 1874) pudo usar en su versión de *Twelfth Night* el término *gallarda*, que ya estaba acuñado en castellano en el siglo XIX, y sin embargo prefirió aludir a un baile de origen español. Además, cuando hubo de verter la frase, aparentemente dio

prioridad a la comprensión por parte del público antes que a realizar una traducción literal, que hubiera resultado más difícil de entender. Pujante (TM5) también se enmarca en esta línea, aunque no ve necesidad de realizar una adaptación al verter las primeras referencias al baile. Todo ello sugiere que sus traducciones, en particular la de Clark, están relativamente orientadas hacia la CM. En cambio, los traductores de los TM 2 a 4 oscilan entre: la orientación clara al TO de LAM, quien llega a utilizar un préstamo puro del inglés para verter el nombre del baile; la adecuación más moderada de JMV, quien recurre siempre que aparece dicho nombre a un préstamo puro del francés, lengua mediante la que se introdujo el nombre en nuestro país, como se ha explicado anteriormente; y una adecuación aún más moderada en la que se opta por utilizar simplemente el término español para el baile.

5) *CORANTO* (I.3.137)

Contexto

El mismo de la referencia 4.

Texto original

Sir To. Wherefore are these things hid?
wherefore have these gifts a curtain before
'em? are they like to take dust, like Mistress
Mall's picture? why dost thou not go to
church in a galliard and come home in a coranto?
My very walk should be a jig; I would
not so much as make water but in a sink-a-pace.
What dost thou mean? Is it a world to
hide virtues in? I did think, by the excellent
constitution of thy leg, it was formed under
the star of a galliard.

(R90, p. 283)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 55): «*coranto* A running dance».

Warren y Wells (1994/1998: 99): «*coranto* [...] lively dance [...]. A *coranto* (from French *courante*, a running dance) was even faster than a *galliard*».

Elam (2008: 179): «*coranto* courtly ‘running’ dance in 2/4 time (Italian, from French ‘*courante*’), characterized by a running or gliding step, as distinguished from leaping».

OED09: *coranto*, «1. A kind of dance; the same as COURANTE»; *courante*, «1. A kind of dance formerly in vogue, characterized by a running or gliding step (as distinguished from leaping)».

Traducciones

TM1 (R88, p. 99):

D. TOB. ¿Y guardas ocultos tales dotes? ¿Cuelgas una cortina delante de esas gracias? ¿Temes acaso que se manchen de polvo? ¿Por qué no te vas á misa bailando unas seguidillas, y te vuelves á casa luciendo tu garbo en un bolero? Si fuera tú, mi paso constante seria una jota; no hiciera aguas siquiera sin ejecutar una zarabanda. ¿Estás en tí? ¿Es algun paraíso este mundo para que mantengas ocultas tales virtudes? Ya me imaginé, al ver la excelente hechura de tu pierna, que fué formada bajo el influjo de un astro bailarín.

TM2 (R90, pp. 24-26):

SIR TOBIÁS

¿Y cómo permanece todo eso oculto? ¿Por qué están esos dones disimulados detrás de la cortina? ¿Van a llenarse de polvo como el retrato de mistress Mall? ¿Por qué no entras en la iglesia marcándote una *galliard* y vuelves a tu casa bailando la coranto? (1). En tu puesto, no andaría yo sino saltando la jiga, y no mearía sin apuntar un

paso a cinco. ¿Qué te parece? ¿Hemos venido al mundo para ocultar nuestros talentos? Pienso, al ver la excelente constitución de tu pierna, que fuiste engendrado bajo la estrella de una «gallarda».

[Nota a pie de página (n.º 1, p. 25): «*Coranto* en el texto, danza de movimiento vivo».]

TM3 (R89, pp. 23-24):

SIR TOBIAS. ¿Por qué están ocultas esas cosas? ¿Por qué tienen esos dones una cortina delante? ¿Van a tomar polvo, como el retrato de la señora Mall? ¿Por qué no vas a la iglesia bailando una *gaillarde* y vuelves a casa bailando una *corante*? Hasta mis andares serían una jiga: ni siquiera orinaría como no fuera a compás de cinco. ¿A qué viene eso? ¿Es éste un mundo como para esconder las virtudes? Por la excelente constitución de tus piernas, pensaba que se habían formado bajo la estrella de una *gaillarde*.

TM4 (R90, p. 115):

SIR TOBY
¿Y qué hace tanta destreza escondida? ¿Cómo tanta virtud se esconde tras las cortinas? ¿Temes que les dé el polvo como al retrato de la señora Mall? Anda y métete en la iglesia bailando una gallarda, y vuélvete corriendo al son de un *ritmo rápido*. En cuanto a mí, yo me bailo una jiga y me meo una pila a cinco pasos de distancia. ¿Qué, os parece bien? No es este mundo para esconder virtudes. Siempre pensé viendo la muy excelente constitución de tu pierna que está hecha bajo la estrella de una gallarda.

[Nota a pie de página (n.º 45, p. 114): «*coranto* (OED): “A ‘courante’ (running) dance”».]

TM5 (R90, pp. 154-155):

DON TOBIAS
¿Por qué ocultar todo eso? ¿Por qué esconder esos dones tras una cortina? ¿Van a coger polvo, como el retrato de doña María? ¿Por qué no vais a misa bailando la gallarda y volvéis bailando la *corrente*? Mi paso sería el de la jiga; ni siquiera haría aguas si no es dando una

cabriola. ¿Qué os proponéis? ¿Está el mundo para guardarse los méritos? Viendo la buena conformación de vuestras piernas, creo que se formaron bajo el signo de la danza.

Comentario

De nuevo se observa en el TM1 una adaptación intercultural que reemplaza una danza de origen italiano por un baile español (DRAE01). Esta otra danza italiana posiblemente no llegó a ser tan conocida en España como la gallarda, ya que no está recogida en ninguna de las ediciones del DRAE ni en otros diccionarios generales de la lengua española, como el de María Moliner, con ninguno de los nombres que recibió en el mundo hispano (*corrente, corriente, corrandá y courante*; Pedrell, 1897/2009: 121). Sí puede encontrarse en obras especializadas como Markessinis (1995) y Sheptak (2008).

Al igual que JC, los traductores de los TM 2, 3 y 5 emplean para verterla la técnica utilizada con *galliard*, si bien LAM no llega a referirse al nuevo baile con un término español: simplemente recurre al préstamo puro del inglés, con la letra cursiva correspondiente, y lo acompaña de una nota explicativa. José María Valverde y ALP utilizan respectivamente un préstamo puro del francés, con la cursiva que le corresponde, y el término español *corrente*.

En lo que concierne al TM4, se aprecia una neutralización basada en una de las características de la *corrente* y acompañada de una nota que proporciona la definición del OED del término original. Es difícil determinar si dicha neutralización se corresponde con una descripción, una generalización o una particularización. Podría clasificarse como cualquiera de estos tres procedimientos. No obstante, la simple categorización de la solución de la FIS como

neutralización ya permite distinguir los diferentes TM según su grado de acercamiento al lector al trasladar al español la referencia objeto de análisis. Jaime Clark, con su adaptación, es el traductor más orientado a la CM, seguido por la FIS y ALP, mientras que LAM muestra una clara orientación al TO al emplear un préstamo puro del inglés y JMV exotiza igualmente el texto pero con un préstamo de una tercera lengua más conocida para sus lectores.

6) *JIG* (I.3.138)

Contexto

El mismo de la referencia 4.

Texto original

Sir To. Wherefore are these things hid?
wherefore have these gifts a curtain before
'em? are they like to take dust, like Mistress
Mall's picture? why dost thou not go to
church in a galliard and come home in a coranto?
My very walk should be a jig; I would
not so much as make water but in a sink-a-pace.
What dost thou mean? Is it a world to
hide virtues in? I did think, by the excellent
constitution of thy leg, it was formed under
the star of a galliard.

(R90, p. 283)

Referente(s)

Warren y Wells (1994/1998: 99): «*jig* [...] lively dance».

Elam (2008: 179): «*jig* an improvised northern folk dance performed with rapid footwork and a rigid torso; in Shakespeare's day it became fashionable at the court of Elizabeth I and as a stage dance».

OED09: *jig*, «1. a. A lively, rapid, springy kind of dance».

Traducciones

TM1 (R88, p. 99):

D. TOB. ¿Y guardas ocultos tales dotes? ¿Cuelgas una cortina delante de esas gracias? ¿Temes acaso que se manchen de polvo? ¿Por qué no te vas á misa bailando unas seguidillas, y te vuelves á casa luciendo tu garbo en un bolero? Si fuera tú, mi paso constante sería una jota; no hiciera aguas siquiera sin ejecutar una zarabanda. ¿Estás en tí? ¿Es algun paraíso este mundo para que mantengas ocultas tales virtudes? Ya me imaginé, al ver la excelente hechura de tu pierna, que fué formada bajo el influjo de un astro bailarín.

TM2 (R90, pp. 24-26):

SIR TOBIÁS

¿Y cómo permanece todo eso oculto? ¿Por qué están esos dones disimulados detrás de la cortina? ¿Van a llenarse de polvo como el retrato de mistress Mall? ¿Por qué no entras en la iglesia marcándote una *galliard* y vuelves a tu casa bailando la *coranto*? En tu puesto, no andaría yo sino saltando la jiga, y no mearía sin apuntar un paso a cinco. ¿Qué te parece? ¿Hemos venido al mundo para ocultar nuestros talentos? Pienso, al ver la excelente constitución de tu pierna, que fuiste engendrado bajo la estrella de una «gallarda».

TM3 (R89, pp. 23-24):

SIR TOBIÁS. ¿Por qué están ocultas esas cosas? ¿Por qué tienen esos dones una cortina delante? ¿Van a tomar polvo, como el retrato de la señora Mall? ¿Por qué no vas a la iglesia bailando una *gaillarde* y vuelves a casa bailando una *corante*? Hasta mis andares serían una jiga: ni siquiera orinaría como no fuera a compás de cinco. ¿A qué viene eso? ¿Es éste un mundo como para esconder las virtudes? Por la excelente constitución de tus piernas, pensaba que se habían formado bajo la estrella de una *gaillarde*.

TM4 (R90, p. 115):

SIR TOBY

¿Y qué hace tanta destreza escondida? ¿Cómo tanta virtud se esconde tras las cortinas? ¿Temes que les dé el polvo como al retrato de la señora Mall? Anda y métete en la iglesia bailando una gallarda, y vuélvete corriendo al son de un ritmo rápido. En cuanto a mí, yo me bailo una *jiga* y me meo una pila a cinco pasos de distancia. ¿Qué, os parece bien? No es este mundo para esconder virtudes. Siempre pensé viendo la muy excelente constitución de tu pierna que está hecha bajo la estrella de una gallarda.

TM5 (R90, pp. 154-155):

DON TOBÍAS

¿Por qué ocultar todo eso? ¿Por qué esconder esos dones tras una cortina? ¿Van a coger polvo, como el retrato de doña María? ¿Por qué no vais a misa bailando la gallarda y volvéis bailando la corrente? Mi paso sería el de la *giga*; ni siquiera haría aguas si no es dando una cabriola. ¿Qué os proponéis? ¿Está el mundo para guardarse los méritos? Viendo la buena conformación de vuestras piernas, creo que se formaron bajo el signo de la danza.

Comentario

También JC (TM1) realiza una adaptación intercultural en este caso, al verter *jig* como «jota». Los demás traductores optan por una misma traducción literal, con diferentes grafías: mientras que en los TM 2 a 4 se usa una grafía más cercana a la del término original, en el TM5 se utiliza la grafía que primero recogió el DRAE (en 1803, frente a 1843) y que este diccionario ofrece como preferente desde la primera referencia cruzada entre las dos grafías (de 1925).

7) *SINK-A-PACE* (I.3.139)*Contexto*

El mismo de la referencia 4.

Texto original

Sir To. Wherefore are these things hid? wherefore have these gifts a curtain before 'em? are they like to take dust, like Mistress Mall's picture? why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? My very walk should be a jig; I would not so much as make water but in a sink-a-pace. What dost thou mean? Is it a world to hide virtues in? I did think, by the excellent constitution of thy leg, it was formed under the star of a galliard.

(R90, p. 283)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 55): «*sink-a-pace* A dance with five steps, as its name (cinque pace) indicates, but with a quibble on 'sink' = a receptacle for filth and ordure».

Warren y Wells (1994/1998: 99): «*cinquepace* [...] lively dance [...]. [...] A *cinquepace* (French 'five steps') was equivalent to a galliard, here used to pun on 'sink' meaning 'sewer'. F[olio]'s spelling *Sinke-a-pace* may be intended to point the pun, but *OED* records *sinkapace* in Harington (1596) with no pun».

Elam (2008: 179): «*sink-pace* *cinquepace* (French, literally 'five steps'): another term for the *galliard* [...]. Sir Toby's *make water* suggests a pun on 'sink', i.e. cesspool or sewer».

OED09: *sinkapace*, «var[iant]. CINQUEPACE Obs[olete].»; *cinquepace*, «Obs[olete]. [...] A kind of lively dance much used for some time

before and after 1500. From the name it is inferred that ‘the steps were regulated by the number five’ (Nares); and its identity with the *galliard* appears to be established by a passage referring to the latter in Sir J. Davis’s *Poem on Dancing* st[anza] lxvii, ‘Five was the number of the music’s feet Which still the dance did with five paces meet.’ [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Traducciones

TM1 (R88, p. 99):

D. TOB. ¿Y guardas ocultos tales dotes? ¿Cuelgas una cortina delante de esas gracias? ¿Temes acaso que se manchen de polvo? ¿Por qué no te vas á misa bailando unas seguidillas, y te vuelves á casa luciendo tu garbo en un bolero? Si fuera tú, mi paso constante sería una jota; no hiciera aguas siquiera sin ejecutar una zarambaca. ¿Estás en tí? ¿Es algún paraíso este mundo para que mantengas ocultas tales virtudes? Ya me imaginé, al ver la excelente hechura de tu pierna, que fué formada bajo el influjo de un astro bailarín.

TM2 (R90, pp. 24-26):

SIR TOBIAS

¿Y cómo permanece todo eso oculto? ¿Por qué están esos dones disimulados detrás de la cortina? ¿Van a llenarse de polvo como el retrato de mistress Mall? ¿Por qué no entras en la iglesia marcándote una *galliard* y vuelves a tu casa bailando la *coranto*? En tu puesto, no andaría yo sino saltando la jiga, y no mearía sin apuntar un paso a cinco. ¿Qué te parece? ¿Hemos venido al mundo para ocultar nuestros talentos? Pienso, al ver la excelente constitución de tu pierna, que fuiste engendrado bajo la estrella de una «gallarda».

TM3 (R89, pp. 23-24):

SIR TOBIAS. ¿Por qué están ocultas esas cosas?
¿Por qué tienen esos dones una cortina delante?
¿Van a tomar polvo, como el retrato de la señora Mall?
¿Por qué no vas a la iglesia bailando una *gaillarde* y vuelves a casa bailando una *corrente*?
Hasta mis andares serían una jiga: ni siquiera orinaría como no fuera a compás de cinco.
¿A qué viene eso? ¿Es éste un mundo como para esconder las virtudes? Por la excelente constitución de tus piernas, pensaba que se habían formado bajo la estrella de una *gaillarde*.

TM4 (R90, p. 115):

SIR TOBY
¿Y qué hace tanta destreza escondida? ¿Cómo tanta virtud se esconde tras las cortinas? ¿Temes que les dé el polvo como al retrato de la señora Mall? Anda y métete en la iglesia bailando una gallarda, y vuélvete corriendo al son de un ritmo rápido. En cuanto a mí, yo me bailo una jiga y me meo una pila a cinco pasos de distancia. ¿Qué, os parece bien? No es este mundo para esconder virtudes. Siempre pensé viendo la muy excelente constitución de tu pierna que está hecha bajo la estrella de una gallarda.

[Nota a pie de página (n.º 46, p. 114): «*sink-a-pace*. Sink-a-pace: Baile de cinco pasos (cinque pace), pero el juego con cualquier tipo de “sink” parece claro».]

TM5 (R90, pp. 154-155):

DON TOBIAS
¿Por qué ocultar todo eso? ¿Por qué esconder esos dones tras una cortina? ¿Van a coger polvo, como el retrato de doña María? ¿Por qué no vais a misa bailando la gallarda y volvéis bailando la corrente? Mi paso sería el de la giga; ni siquiera haría aguas si no es dando una cabriola. ¿Qué os proponéis? ¿Está el mundo para guardarse los méritos? Viendo la buena conformación de vuestras piernas, creo que se formaron bajo el signo de la danza.

Comentario

Con el sinónimo de *galliard* objeto de análisis, JC vuelve a realizar una adaptación intercultural, que introduce en el TM1 una nueva danza española. Puesto que la zarabanda es más simple y lenta que la gallarda (Markessinis, 1995: 74-75 y 83), el efecto de su traducción no es el mismo que el del TO. A esta pérdida hay que añadir la del posible juego de palabras identificado por los editores ingleses.

En la traducción de ALP (TM5), también se pierde dicho juego de palabras, pero por lo demás se logra un efecto similar al del TO, gracias a una particularización que pone de relieve una característica clave de la gallarda para el comentario de Sir Toby (sus saltos). Por consiguiente, el intento de Pujante de crear una traducción comunicativa (Newmark, 1981: 39-69 y 1988: 70) es más logrado que el de Clark.

La FIS (TM4) parece intentar recrear el juego de palabras («me meo una pila»; nótese *pila*), pero a cambio diluye la referencia a la gallarda e incluso a orinar bailando, hasta tal punto que es difícil reconocerlas y entender lo mismo que se expresa en el TO a pesar de que se lea la nota a pie de página que explica el significado del término *sink-a-pace* y alude al juego de palabras. Por este motivo, he considerado su traducción un falso sentido.

Los dos TM restantes mantienen la referencia a orinar bailando pero también cambian el sentido, posiblemente debido a interpretaciones erróneas del término *sink-a-pace*. Un «paso a cinco», traducción de LAM (TM2) para dicho término, es un paso, o secuencia de baile, ejecutado por cinco bailarines, y no una danza con cinco pasos o maneras de mover los pies y el cuerpo. Un «compás de cinco»,

traducción de JMV (TM3) para el término, es un compás dividido en cinco tiempos, que no tienen por qué corresponderse con pasos de bailarines; de hecho, la gallarda, como indican diversas citas incluidas en la sección «Referente(s)» de la cuarta referencia cultural analizada, es de compás ternario. En ambos TM se pierde, además, el aparente juego de palabras.

8) *FEAR NO COLORS* (I.5.6 y I.5.10)

Contexto

Viola lleva algún tiempo sirviendo a Orsino y recibe el primer encargo de este, a quien ya ama, de comunicarle a Olivia el amor que él siente por ella. Entonces, la atención se centra en la casa de Olivia, donde dos servidores de la noble, su doncella y su bufón, están discutiendo.

Texto original

Enter MARIA and CLOWN.

Mar. Nay, either tell me where thou hast been, or I will not open my lips so wide as a bristle may enter in way of thy excuse: my lady will hang thee for thy absence.

Clo. Let her hang me: he that is well hanged in this world needs to fear no colors.

Mar. Make that good.

Clo. He shall see none to fear.

Mar. A good lenten answer: I can tell thee where that saying was born, of 'I fear no colors.'

Clo. Where, good Mistress Mary?

Mar. In the wars; and that may you be bold to say in your foolery.

Clb. Well, God give them wisdom that have it; and those that are fools, let them use their talents.

(R109-116, p. 283)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 58): «*fear no colours* have no fear of an enemy's flag. Proverbial [...]. Feste quibbles on 'colours' as 'flags' and as 'false pretexts' [...] and 'collars', the hangman's nooses».

Warren y Wells (1994/1998: 103): «*He that is ... fear no colours* whoever is well hanged needs to fear nothing (because he is dead). To *fear no colours* is proverbial [...], and derives from the military meaning of *colours*, flags or standards [...]. That is the primary sense; but Hotson, citing contemporary examples, sees a pun on *well hanged*, sexually endowed, as in modern sexual slang 'well hung': a virile man does not fear the enemy or his colours [...].»

Elam (2008: 184): «*He ... colours* i.e. a hanged man need fear no foes (since he cannot see them [...]); *fear no colours* is proverbial [...], the colours being originally those of a regimental flag [...]. In the context of hanging, there is probably a pun on colours/collars [...]. A sexual quibble may also be present, *well hanged* = 'well hung' [...]: a well-endowed man need fear nobody or, possibly, need not fear blushing from embarrassment [...]; Cotgrave glosses French *couillatris* as 'well hanged (between the legs)'».

OED09: *colour*; «7. a. (gen[erally] in pl[ural]) A flag, ensign, or standard of a regiment or a ship. [...] 7. d. In various phrases, originally literal, as [símbolo de obsoleto] *to fear no colours*, to fear no foe, hence gen[erally] to have no fear [...]. [Se proporciona como ejemplo la segunda aparición de la expresión en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Traducciones

TM1 (R107-114, p. 101):

Salen MARÍA *y el* BUFON.

MAR. Si no me dices dónde estuviste, no despegaré mis labios para disculparte, ni aún lo suficiente para que pueda pasar por ellos una cerda: el ama te mandará ahorcar por tu ausencia.

BUF. Que me ahorque: quien fuere bien ahorcado en este mundo, no tiene que temer á enemigo alguno.

MAR. ¿Se puede saber por qué?

BUF. Porque ya no le es posible ver á ninguno.

MAR. La respuesta es ingenua. Yo te puedo decir de dónde trae su origen ese dicho de no temer á enemigo alguno.

BUF. ¿De dónde, ilustre señora María?

MAR. De las guerras; y así lo puedes afirmar entre tus demas bufonadas.

BUF. Pues talento le dé Dios al que no le hiciere falta, y válgale al necio su discrecion [sic: falta el punto y aparte]

TM2 (R109-116, pp. 29-30):

Entran MARÍA *y el* BUFÓN.

MARÍA

Anda, dime dónde has estado, o no desplegaré [sic] los labios lo suficiente a dejar pasar un cabello para excusarte. Mi señora va a hacerte ahorcar por tu ausencia.

BUFÓN

Que me ahorque. El que en el mundo está bien ahorcado, no teme ya a los colores.

MARÍA

Expílicate.

BUFÓN

Porque no verá para temerlos.

MARÍA

Tienes la respuesta pronta. Yo puedo decirte de dónde dimana la expresión de «no temer a los colores».

BUFÓN

¿De dónde, bondadosa señorita María?

MARÍA

De la guerra; podéis atreveros a decirlo valiéndodos de vuestra tontería.

BUFÓN

Bien. Dios conceda talento a los que lo tienen; y en cuanto a los imbéciles, que usen de sus talentos.

TM3 (R108-115, pp. 26-27):

(Entran María y [Feste], el Gracioso.)

MARÍA. No, o me dices dónde has estado, o no abriré mis labios ni para que entre un pelo en excusa tuya. Mi señora te colgará por tu ausencia.

GRACIOSO. Que me cuelgue: el que está bien colgado en este mundo, no tiene que temer colores.¹⁴

MARÍA. Explica eso.

GRACIOSO. No verá ninguno que temer.

MARÍA. Buena respuesta para Cuaresma: te puedo decir dónde nació el dicho «no temo colores».

GRACIOSO. ¿Dónde, buena señora María?

MARÍA. En la guerra, y eso puedes decirlo valientemente en tu tontería.

GRACIOSO. Bueno, Dios dé buen juicio a los que lo tienen: y a los que son tontos, que les deje usar su talento.

[Nota a pie de página (n.º 14, p. 27): «Colores», en sentido de «banderas» y «pretextos».]

TM4 (R109-116, pp. 125 y 127):

Entran María y Feste, el bufón.

MARÍA

O me dices dónde has estado o mis labios no se abrirán para tu descargo. ¡No se me vaya a meter un pelo! Mi señora hará que te cuelguen por tu tardanza.

FESTE

¡Sí, sí, que me cuelguen! Que no habré de temer ni a colores, cuellos o collares.

MARÍA

Habla en cristiano.

FESTE

Pues que ya no temeré nada.

MARÍA

¡Menuda respuesta para Cuaresma! Muy bien sé yo de dónde sale eso de «colores, cuellos y collares».

FESTE

¿Sí? ¿De dónde, mi buenísima señora María?

MARÍA

¡De la guerra! Podéis explicarlo por ahí, pues sois necio.

FESTE

Aumente Dios la sabiduría a los que mucha tienen y permita que los necios usen la que les queda.

[Nota a pie de página (n.º 51, p. 124): «*He that is well hanged in this world needs to fear no colours*». Proverbial: “Truth fears no colours” [...]. Colour (Onions): a) “Flag, military ensign”; b) “Pretext, pretence”. Parece intencionada la homofonía con “collars” y “cholers”».]

TM5 (R109-116, p. 157):

Entran MARÍA y [FESTE] el bufón.

MARÍA

¡No! O me dices dónde has estado o no abriré los labios ni un pelo en tu defensa. La señora te va a ahorcar por ausentarte.

FESTE

Que me ahorque. El que está bien ahorcado no teme la alarma.

MARÍA

Explica eso.

FESTE

Que no tendrá a quien temer.

MARÍA

Una respuesta muy corta. Yo puedo decirte de dónde viene lo de «temer la alarma».

FESTE

¿De dónde, mi buena María?

MARÍA

De la guerra. Ahora que lo sabes, lo puedes decir en tus bromas.

FESTE

Bueno, Dios dé sabiduría a los sabios. Los bobos, que empleen su talento.

Comentario

Si hasta ahora hemos observado consenso entre los editores de The New Cambridge Shakespeare, The Oxford Shakespeare y The Arden Shakespeare, sus aclaraciones sobre *fear no colours* revelan unas

primeras discrepancias que seguidamente comprobaremos si se ven reflejadas en las traducciones del subcorpus.⁴⁸

La primera parte de la oración «he that is well hanged [...] needs to fear no colors» tiene según Warren y Wells (1994/1998) y Elam (2008) un sentido secundario de índole sexual. Ninguno de los traductores del subcorpus recoge este sentido en su traducción. Todos se limitan a expresar el relacionado con la horca.⁴⁹

Respecto a la segunda parte de la oración, Donno (1985/2001) y Elam (2008) señalan que *colors* tiene o puede tener, además del sentido militar (el primario; en adelante, *a*), un sentido secundario (en adelante, *b*): ‘dogales’, o sogas de verdugo (*collars*). Donno (1985/2001) defiende además la existencia de otro sentido secundario (en adelante, *c*): ‘falsos pretextos’ (*colours*).

Examinemos las traducciones del subcorpus. En el TM1, se observa una neutralización descriptiva que semantiza el proverbio inglés; si bien el resultado es satisfactorio, los sentidos secundarios se pierden. El TM2 muestra una vez más una traducción literal, cuyo resultado es una frase ininteligible (a menos, claro está, que se conozca el proverbio inglés y se asocie la frase con él, lo que resulta poco probable entre el público hispano). También JMV (TM3) opta por una traducción literal, pero la combina con una nota que indica que el término español *colores* debe entenderse como ‘banderas’ —sentido *a* del término original— y como ‘pretextos’ —sentido *c*—. Posiblemente

⁴⁸ Delabastita (1993) y Sanz (2009) han constatado que las ediciones en inglés de *Hamlet* han influido en las traducciones de dicha tragedia.

⁴⁹ Este comportamiento traductor es acorde con el observado en general por Sanz cuando existe una anfibología intencionada en *Hamlet*: «los [TM] se decantan, en general, por una acepción en detrimento de otras, y la acepción sexual [...], si está presente en [el] TO, desaparece en el [TM] por regla general» (Sanz, 2009: 444).

resulte difícil que en el cerebro de un hispanohablante se activen ambas acepciones del término español al leer la réplica de Valverde, debido a que en nuestra lengua, por un lado, la asociación entre colores y banderas no es tan clara y, por otro, la acepción de ‘pretexto’ del vocablo *color* ha caído en desuso (DRAE01). No obstante, la nota facilita la correcta interpretación de la réplica.

La FIS desdobra en tres vocablos españoles distintos el término original que nos ocupa (*colores*, *cuellos* y *collares*), empleando la técnica de la amplificación, e indica en una nota al pie el proverbio inglés y tanto los sentidos *a* y *c* de *colors* como la homofonía con *collars* (es decir, el sentido *b*) y con *cholers* (‘cólera, ira’) (un tercer sentido secundario, o sentido *d*), homofonía probablemente intencionada en opinión de la FIS. Parece, por tanto, que este equipo de traductores aspira a transmitir los sentidos primario y *c* mediante «colores» y el sentido *b* y tal vez también el *d* a través de «cuellos» y «collares». Resulta improbable que en el cerebro de un hispanohablante se activen esos tres o cuatro sentidos, pero la nota contribuye a la correcta interpretación de la réplica.

Por último, ALP realiza lo que se podría considerar una adaptación intercultural, pese a que no utilice un proverbio español equivalente, ya que recurre a una expresión (el término *alarma*) de origen militar que no deja el sentido totalmente al descubierto. El resultado, gracias en parte a la concisión del TM, es un efecto similar al del proverbio inglés; no obstante, se pierden los sentidos secundarios.

Respecto a la posible influencia de las ediciones inglesas en las traducciones, se observa en el TM4, donde también se aprecia

influencia de estudios lexicográficos sobre Shakespeare, igualmente observada en el TM3.⁵⁰

9) *MOUSE OF VIRTUE* (I.5.69)

Contexto

Maria y Feste están todavía discutiendo cuando llegan Olivia, Malvolio y algunas personas más. La noble solicita a su llegada que se lleven al bufón, y Feste finge entender que es a ella a quien, como boba, se deben llevar y se enzarza en una discusión con su ama durante la cual Olivia accede a que Feste le demuestre que ella es boba.

Texto original

Oli. Make your proof.

Clo. I must catechize you for it, madonna:
good my mouse of virtue, answer me.

Oli. Well, sir, for want of other idleness,
I'll bide your proof.

(R133 y 135, p. 284)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 60): «*Good ... virtue* [...]; ‘mouse’, a term of endearment – but Feste’s modifying phrase may glance at Olivia’s small virtue of prolonged mourning».

Warren y Wells (1994/1998: 106): «*Good my mouse of virtue* my good virtuous mouse. [...] *Mouse* is a term of endearment [...], rather than implying that Olivia has little virtue».

⁵⁰ Esta influencia también ha sido observada por Sanz (2009) en las traducciones españolas de *Hamlet* (véase la nota 48 de este capítulo).

Elam (2008: 188): «*Good ... virtue* my good virtuous little one. [...] *Mouse* is a term of endearment for a woman [...]».

OED09: *mouse*, «3. a. As a playful term of endearment, chiefly addressed to a woman. Obs[olete]».

Onions (1911/1986: 176): *mouse*, «playful term of endearment to a woman».

Crystal y Crystal (2002/2004: 9): *mouse*, «little one (playful, usually to a woman)».

Traducciones

TM1 (R131-133, p. 103):

OLIV. Oigamos tu demostracion.

BUF. Para ello es menester que os catequice, madonna. Contéstame, dechado de virtud.

OLIV. Sea; á falta de otro pasatiempo, quiero someterme á tu exámen.

TM2 (R133-135, p. 33):

OLIVIA
Probadlo.

BUFÓN
Para ello es necesario que os catequice, señora.
Mi buen ratoncito de virtud, respondedme.

OLIVIA
Bien, señor; a falta de otras distracciones, vengán vuestras pruebas.

TM3 (R132-134, p. 29):

OLIVIA. Haz la prueba.

GRACIOSO. Tengo que preguntaros como el catecismo. Mi buen ratoncito de virtud, respondedme.

OLIVIA. Bueno, por falta de otro pasatiempo, me someteré a la prueba.

TM4 (R133-135, p. 133):

OLIVIA
Venga la prueba.

FESTE
Os he de catequizar primero; contestadme, mi buen ratoncito virtuoso.

OLIVIA
Me someteré a vuestra prueba pues no tengo distracciones.

TM5 (R133-135, p. 159):

OLIVIA
Demuéstralo.

FESTE
Como el catecismo, señora. Criaturita de virtud, respóndeme.

OLIVIA
Bueno, a falta de otra distracción, te escucharé.

Comentario

Existen discrepancias entre el conjunto de editores ingleses de Shakespeare respecto al significado de *mouse* en «good my mouse of virtue», aunque el OED09 registra el término como una expresión de cariño y así lo interpreta la mayoría de los editores y estudiosos del dramaturgo.

Los TM 2 a 4 vierten el vocativo de forma *casi* literal, donde el adverbio *casi* debe su existencia al sufijo diminutivo *-ito* ausente en el original y presente en las tres traducciones, el cual confiere a estas un tono cariñoso y compensa de ese modo el uso de *ratón* como término afectuoso, cuando no lo suele ser en español.

También utiliza dicho sufijo, en su forma femenina, el TM5, en un término que sí se usa en español de forma afectuosa y representa una adaptación intercultural: *criatura*. Tanto ALP (con su «criaturita de virtud») como JC (con «dechado de virtud», otra adaptación intercultural) omiten *good my*.

10) *BIRD-BOLTS* (I.5.100)

Contexto

El bufón argumenta que es el estar de luto por la muerte de su hermano lo que hace boba a Olivia, y la noble vuelve a solicitar que se lleven al bufón y le pide a Malvolio su opinión sobre este. Ante la dura respuesta que recibe, replica lo mostrado en la siguiente sección.

Texto original

Oli. Oh, you are sick of self-love, Malvolio, and taste with a distempered appetite. To be generous, guiltless and of free disposition, is to take those things for bird-bolts that you deem cannon-bullets: there is no slander in an allowed fool, though he do nothing but rail; nor no railing in a known discreet man, though he do nothing but reprove.

(R146, p. 284)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 61): «*bird-bolts* Blunt arrows used for shooting small birds, perhaps with a glance at the proverb ‘A fool’s bolt is soon shot’ [...]».

Warren y Wells (1994/1998: 107): «*birdbolts* blunt arrows for shooting birds».

Elam (2008: 190): «*bird-bolts* blunt-headed arrows used for shooting birds [...], and as such relatively harmless».

OED09: *bird-bolt*, «Obs[oleto]. [...] A kind of blunt-headed arrow used for shooting birds. [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Traducciones

TM1 (R144, p. 104):

OLIV. ¡Oh! el amor propio, Malvolio, os pudre la sangre y gustais de todo con paladar estragado. El que es generoso, ingenuo y de índole franca, toma por saetillas estas cosas que vos juzgais balas de cañón. El bufon privilegiado, aún cuando no haga otra cosa que mofarse de todo, no injuria jamás, como tampoco se mofa jamás el hombre de reconocida discreción, aún cuando no haga otra cosa que censurar.

TM2 (R146, p. 35):

OLIVIA
¡Oh! Tenéis demasiado amor propio, Malvolio, y el mal estado de vuestro estómago echa a perder vuestro gusto. Cuando se es generoso, inmaculado, de disposición franca, se toman por chinitas disparadas contra los gorriones lo que vos juzgáis balas de cañón. No hay para qué escandalizarse de un bufón chocarrero, al que se otorga plena libertad, por zumbón que sea, cuando no lastima un hombre discreto aunque censure todo.

TM3 (R145, p. 31):

OLIVIA. Ah Malvolio, estás enfermo de amor propio, y tu gusto sufre de un apetito destemplado. Ser generoso, inocente y de disposición libre, es tomar por dardos de pájaros lo que consideras balas de cañón. No hay ofensa en un loco reconocido aunque no haga más que injuriar: ni hay injuria en un hombre conocido como cuerdo aunque no haga más que regañar.

TM4 (R146, p. 137):

OLIVIA

¡Cuán enfermo estáis de autosuficiencia Malvolio! ¡Y cuán destemplado de gusto y apetito! Quien de verdad es generoso, liberal, inocente y de naturaleza noble, no toma por bolas de cañón lo que no son sino flechas para cazar pájaros. Nada hay de ofensivo en un bufón descarado, aunque él se proponga ofender, ni ofensa en un discreto aunque lo repruebe todo.

TM5 (R146, p. 160):

OLIVIA

Ah, padeces de egoísmo, Malvolio, y no pruebas nada con sano apetito. El que es magnánimo, franco y generoso toma por flechas de papel lo que a ti te parecen balas de cañón. Jamás calumnias un bufón, aunque no haga más que renegar, como no reniega el tenido por juicioso, aunque no haga más que censurar.

Comentario

Jaime Clark opta por una comprensión que elimina todo rastro de la caza de pájaros del TM1. No parece probable que esta comprensión se deba a cuestiones formales. Podría estar orientada a acercar a Shakespeare al lector (Schleiermacher, 1813/1992: 42), como lo está con toda probabilidad la omisión de *parish* en la traducción de Clark de *parish-top* (referencia 2). Así mismo, podría obedecer a la consulta de obras de referencia como el diccionario inglés-español de Velázquez (1858), en el que se define *bird-bolt* como «saetilla ó dardo pequeño» (Velázquez, 1858: 74). Estas dos posibilidades no se excluyen entre sí, dado que Clark debía de ser consciente de que una saetilla, o flecha pequeña, no tenía por qué ser para cazar pájaros, es decir, no incluía *bird*, y tuvo la opción de introducir el uso al que estaban destinados los dardos mencionados por Shakespeare; sin embargo, el traductor de

origen anglosajón no lo hizo. Puede que simplemente no considerara necesario hacerlo, pero esta hipótesis se contradice con su intención de «reproducir el pensamiento del autor con toda la exactitud posible» (Clark, 1873b: XXVIII), mientras que la primera posibilidad barajada es coherente con su afirmación: «En algunos pocos casos me he visto obligado á [...] suprimir ciertos trozos [...] que se refieren á costumbres y usos peculiares de la época en la que escribía [sic] Shakspeare [sic]» (Clark, 1873b: XXX). Dicho sea de paso, su determinación de sacrificar la forma antes que el pensamiento («he preferido siempre sacrificar la forma al pensamiento») (Clark, 1873b: XXIX) contribuye a descartar que la comprensión se deba a cuestiones de estilo. El resultado, en cualquier caso, es una aculturización.

Luis Astrana (TM2) nos sorprende con una adaptación intercultural que transforma las flechas para pájaros en «chinitas disparadas contra [...] gorriones». En cambio, JMV (TM3) se aferra a la traducción literal, y la FIS (TM4) también se decanta en esta ocasión por dicha técnica.

Por último, ALP sigue la línea de JC y alude a meras flechas, cuyo carácter inofensivo pone de manifiesto especificando que son de papel; en el TM5, por tanto, se sustituye la referencia a los pájaros por un complemento preposicional que especifica el material de un arma que no puede ser dañina, lo que se puede considerar una adaptación intercultural.

11) *SHERIFF'S POST* (I.5.157)

Contexto

Cesario llega a la casa de Olivia con la intención de hablar con ella, quien al tener conocimiento de que ha llegado visita con esa intención, manda a Malvolio a la puerta para rechazarla en caso de que venga de

parte de Orsino. Malvolio regresa con la noticia de que el recién llegado no admite negativa.

Texto original

Mal. Madam, yond young fellow swears he will speak with you. I told him you were sick; he takes on him to understand so much, and therefore comes to speak with you. I told him you were asleep; he seems to have a foreknowledge of that too, and therefore comes to speak with you. What is to be said to him, lady? he's fortified against any denial.

Oli. Tell him he shall not speak with me.

Mal. Has been told so; and he says, he'll stand at your door like a sheriff's post, and be the supporter to a bench, but he'll speak with you.

(R168-170, p. 285)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 63): «*sheriff's post* Posts were set before the houses of mayors and sheriffs and were often elaborately carved and coloured (Halliwell, cited in Furness)».

Warren y Wells (1994/1998: 110): «*sheriff's post* conspicuous, decorative post set before the door of a sheriff or mayor, denoting authority».

Elam (2008: 193): «*sheriff's post* Two painted posts – on which proclamations were affixed – were set up at the sheriff's or mayor's door [...]; thus they (literally) stand for the epitome of firmness».

OED09: *sheriff*, «4. b. [...]; [símbolo de obsoleto] *sheriff's posts*, two painted posts, set up at the sheriff's door, to which proclamations were affixed (cf. POST n. I[.] 2[.] b[.]»); *post*, «I. 2. b. Formerly set up by

the door of a mayor, sheriff, or other magistrate. Obs[olete]. [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Traducciones

TM1 (R166-168, pp. 105-106):

MAL. Señora, ese mancebo jura que os ha de hablar. Le dije que estabais enferma; asegura que lo supo de antemano, y que por lo mismo os viene á hablar. Le dije que estabais dormida; parece que lo tuvo previsto tambien, y que por tanto os viene á hablar. ¿Qué le diremos? Está pertrechado contra cualquier evasiva.

OLIV. Dile que no me hablará.

MAL. Ya se lo he dicho; y asegura que se pondrá de planton en vuestra puerta, á guisa de centinela ó poste, hasta que le deis audiencia.

TM2 (R168-170, pp. 38-39):

MALVOLIO

Señora, ese joven doncel que espera jura que hablará con vos. Le he dicho que os encontrabais enferma; me ha contestado que lo sabía, y que precisamente por eso venía a hablaros. Le he dicho que estabais durmiendo; me ha manifestado que lo sabía también, y que os hablaría a pesar de todo. ¿Qué queréis que le diga, señora? Está a prueba de toda negativa.

OLIVIA

Decidle que no me hablará.

MALVOLIO

Se lo he dicho y redicho, y me ha replicado que permanecerá a vuestra puerta como el poste de un jerife, y dispuesto a transformarse en banco con tal de hablar con vos.

TM3 (R167-169, p. 33):

MALVOLIO. Señora, aquel joven jura que hablará con vos. Le dije que estabais enferma; asegura que ya lo sabía, y que por eso viene a hablar con vos. Le dije que estabais dormida: también parece tener conocimiento previo de eso, y por eso viene a hablar con vos. ¿Qué se le puede decir, señora? Está fortificado contra toda negativa.

OLIVIA. Dile que no hablará conmigo.

MALVOLIO. Se le ha dicho así; y dice que se plantará a vuestra puerta como el poste de un *sberiff*⁶⁷ y que se hará pata de banco, pero que hablará con vos.

[Nota a pie de página (n.º 17, p. 33): «Mientras le duraba el tiempo de servicio en tal cargo, el *sberiff* tenía ante su casa un poste pintado para ser más rápidamente hallado.»]

TM4 (R168-170, p. 145):

MALVOLIO

Señora, este joven gentilhombre insiste en hablaros. Ya le he dicho que estáis indispuesta, y me responde que ya tenía conocimiento de ello y que por eso quiere hablar con vos. Luego le dije que estabais durmiendo, y que también lo sabía me ha respondido, razón por la que también quiere veros; ¿qué puedo decirle yo? Parece fortificado contra las evasivas...

OLIVIA

Decidle que no conseguirá hablar conmigo.

MALVOLIO

¿Y qué creéis que he hecho hasta ahora? Pero dice que se plantará como insignia a la puerta de un alguacil hasta convertirse en pata de banquetta, y consiga [sic] veros.

[Nota a pie de página (n.º 64, p. 144): «*a sberiff's post*. A la puerta de la residencia de alcaldes y alguaciles se erigían grandes insignias decoradas con el fin de señalar su autoridad.»]

TM5 (R168-170, p. 163):

MALVOLIO

Señora, ese joven jura que hablará con vos. Le digo que estáis enferma, y él afirma que lo sabía y que por eso viene a veros. Le digo que estáis durmiendo, y él contesta que también lo sabía y que por eso viene a veros. ¿Qué se le puede decir, señora? Repele toda negativa.

OLIVIA

Dile que no me verá.

MALVOLIO

Ya se le ha dicho, y él responde que se quedará a vuestra puerta clavado como un poste hasta que os vea.

Comentario

Jaime Clark (TM1) realiza una traducción comunicativa que elimina lo que de foráneo tiene la réplica, esto es, el concepto de *sheriff's post*. El traductor lo reemplaza por el de centinela, lo que constituye una adaptación intercultural. Esta adaptación va de la mano de la de *supporter to a bench*, traducido por «poste».

Luis Astrana (TM2) realiza una traducción literal que incorpora un préstamo naturalizado («jerife»), y a continuación comprime *supporter to a bench* reduciéndolo a «banco». Su versión es difícil de entender si no se conoce el referente cultural *sheriff's post*.

José María Valverde (TM3) también traduce literalmente, pero vierte el término *sheriff* mediante un préstamo puro y añade una nota explicativa de la referencia. La FIS opta igualmente por la traducción literal con nota explicativa, si bien sustituye el cargo de *sheriff* por el de «alguacil», una adaptación intercultural. Tanto JMV como la FIS traducen literalmente *supporter to a bench*.

En cambio, Pujante (TM5) omite *and be... to a bench* y comprime *sheriff's post* reduciéndolo a «poste», en su línea de concisión.

12) *TIME OF MOON* (I.5.213)

Contexto

Finalmente, Olivia acepta escuchar a Cesario, pero le pide que omita los halagos hacia ella con los que pretendía comenzar y vaya directamente a lo importante.

Texto original

Oli. Come to what is important in't: I forgive you the praise.

Vio. Alas, I took great pains to study it, and 'tis poetical.

Oli. It is the more like to be feigned: I pray you, keep it in. I heard you were saucy at my gates, and allowed your approach rather to wonder at you than to hear you. If you be not mad, be gone; if you have reason, be brief: 'tis not that time of moon with me to make one in so skipping a dialogue.

(R189-191, p. 285)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 65): «*'Tis ... dialogue* i.e. I am not so under the influence of the moon – therefore lunatic – as to take part in such a wanton or flighty conversation».

Warren y Wells (1994/1998: 112): «*'Tis not that time of moon with me* i.e. I am not lunatic. Lunacy was associated with changes of the moon».

Elam (2008: 197): «*'Tis ... me* I'm not in the mood; I'm not *mad* myself. Changes in the moon were thought to influence the human mind, hence its association with madness (i.e. 'lunacy')».

OED09: *moon*, «1. a. The satellite of the earth [...]. The moon's constantly recurring changes and phases [...] have caused it to be taken as a common type of changeableness or fickleness. They are popularly supposed to influence the health of body and mind, and to cause lunacy (cf. LUNATIC)»; *lunatic*, «A. adj[ective] 1. Originally, affected with the kind of insanity that was supposed to have recurring periods dependent on the changes of the moon. In mod[ern] use, synonymous with insane; current in popular and legal language, but not now employed technically by physicians».

Traducciones

TM1 (R185-187, p. 107):

OLIV. Vengamos al grano; os perdono el loor.

VIOL. ¡Ay! me costó tanto el aprenderlo , [sic] y es poético.

OLIV. Por lo mismo será ménos sincero: os ruego que lo guardéis para vos. Me han referido que os habeis propasado en mi umbral, y os he permitido la entrada más bien por el deseo de admiraros que por el de oiros. Si no careceis de cordura, idos; si teneis juicio, sed breve: no estoy de humor para perder el tiempo con tan frívolo coloquio.

TM2 (R189-191, pp. 41-42):

OLIVIA

Ateneos a lo más importante. Os dispenso del elogio.

VIOLA

¡Ay! Me ha costado gran trabajo el estudiarlo y es poético.

OLIVIA

Razón de más para que sea ficción. Prescindid de él, os suplico. He oído que armabais alboroto en mi puerta, y si os he hecho introducir ha sido más bien por curiosidad que por escucharos. Si no estáis demente, partid; si os halláis provisto de razón, sed breve. No me encuentro de humor para sostener estúpidamente un diálogo.

TM3 (R188-190, p. 35):

OLIVIA. Vamos a lo que tenga de importante: os perdono el elogio.

VIOLA. Ay, me tomé mucho trabajo para estudiarlo, y es poético.

OLIVIA. Más fácil es que sea fingido: os ruego que os lo guardéis. He oído que os habéis portado con insolencia a mis puertas, y os he permitido acercaros más para asombrarme de vos que para escucharos. Si no estáis loco, marchaos: si sois razonable, sed breve. Para mí, no es ésta la fase de la luna en que entrar en un diálogo tan descosido.

TM4 (R189-191, pp. 151 y 153):

OLIVIA

Ateneos a lo de importancia; os perdono la loa.

VIOLA

¡Tanto esfuerzo para estudiarlo...! ¡Y tan lleno como está de poesía!

OLIVIA

Más falso ha de sonar entonces. Prescindid de él, os lo suplico... Me dicen que os habéis mostrado insolente a la puerta de mi propia casa. Si os permití entrar fue más guiada por mi curiosidad que por escucharos... Idos ya si no estáis loco... O sed breve, si es que os queda juicio... No estoy de buena luna para un diálogo así de estúpido.

[Nota a pie de página (n.º 67, p. 152): «*time of moon*. Alusión a la creencia del influjo lunar en la locura de las personas».]

TM5 (R189-191, p. 165):

OLIVIA

Id a lo esencial: os excuso de la alabanza.

VIOLA

¡Ah, me ha costado tanto aprendérmela, y es tan poética...!

OLIVIA

Más ficticia será; guardáosla para vos. Me han dicho que habéis estado impertinente a la puerta. Si os he hecho pasar ha sido más por curiosidad que por oídos [sic]. Si estáis loco, marchaos. Si estáis cuerdo, sed breve. No me ha dado la luna como para entrar en un diálogo tan frívolo.

Comentario

Tanto JC (TM1) como LAM (TM2) realizan una traducción comunicativa, al recurrir a la expresión *estar de humor para*. Esta adaptación elimina la referencia a la luna que hay en el TO, mantenida en los TM 3 a 5.

José María Valverde (TM3) utiliza una traducción literal, y la FIS (TM4) adopta una solución intermedia entre las dos anteriores en la medida en que inserta una referencia a la luna en la expresión *estar de humor para*, transformándola en «estar de buena luna para». Desde mi punto de vista, tal solución se puede considerar una adaptación, aunque el grado de intervención del traductor es inferior al de los TM 1 y 2.

En las traducciones ya comentadas se pierde o, al menos, se diluye la referencia a la locura que reconocen todos los editores ingleses (y a la que la FIS alude en una nota a pie de página). No ocurre

así en el TM5. Mediante el uso del verbo *dar* en su acepción de ‘sobreenir y empezar a sentir una enfermedad, pasión súbita del ánimo, etc.’ (DRAE01), ALP logra activar en la mente del lector hispano la asociación de la luna con la locura (recuérdese la expresión andaluza *dar el avenate*, que significa ‘dar un arranque de locura’; DRAE01). La traducción de Pujante también se puede considerar una ligera adaptación.

13) SET [...] AT THE STAKE AND BAIT[...] (III.1.129-130)

Contexto

Olivia se enamora de Cesario tras conversar con él durante su visita, y cuando el paje regresa a la casa de la noble enviado de nuevo por Orsino, ella le pide que no le hable más de su amo.

Texto original

Oli. O, by your leave, I pray you,
I bade you never speak again of him:
But, would you undertake another suit,
I had rather hear you to solicit that
Than music from the spheres.

Vio. Dear lady,—

Oli. Give me leave, beseech you. I did send,
After the last enchantment you did here,
A ring in chase of you: so did I abuse
Myself, my servant and, I fear me, you:
Under your hard construction must I sit,
To force that on you, in a shameful cunning,
Which you knew none of yours: what might you think?
Have you not set mine honor at the stake
And baited it with all the unmuzzled thoughts
That tyrannous heart can think? To one of your receiving
Enough is shown: a cypress, not a bosom,
Hideth my heart. So, let me hear you speak.

(R50-52, p. 292)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 100): «*Have you ... think* The image is of bear-baiting, with Olivia tied to the stake and set on by all the unrestrained thoughts, like unmuzzled dogs, that a cruel heart (like Cesario's) can conceive».

Warren y Wells (1994/1998: 159): «*at the stake ... baited ... unmuzzled* as bears were tied up and baited with dogs».

Elam (2008: 259): «*[Have you ... unmuzzled thoughts]* [...] elaborate bear-baiting metaphor [...]. [...] Olivia is the bear-victim, Cesario's cruel thoughts the persecuting hounds. [...] *set ... stake* tied my honour to a post (like a bear) [...]. [...] *baited it* attacked it with dogs».

OED09: *bear-baiting*, «The sport of setting dogs to attack a bear chained to a stake; also fig[uratively]. [Se proporciona como ejemplo una aparición del término en *Twelfth Night* distinta de la del fragmento anterior (II.5.9-10).]».

Traducciones

TM1 (R50-52, p. 139):

OLI. Perdonadme.
Os dije que jamás en mi presencia
Volvierais á nombrarle. Pero en cambio,
Si otra merced tuviérais que pedirme,
Vuestra solicitud escucharía
Mejor que de los ángeles el canto.

VIOL. Señora...

OLI. Permitid, os ruego.
Después que tal encanto há poco obrasteis
Aquí, mandé tras vos una sortija,
Haciendo tal agravio á mi persona,
A mi criado, y aún á vos, me temo.
Me expongo á vuestras duras conjeturas,
Pues quise con astucia ignominiosa

Daros por fuerza aquello que sabíais
 Que no era vuestro. ¡Cómo me habreis puesto!
¡Mi honor habreis en blanco convertido,
Disparando sobre él cuantas injurias
Pudo inventar un corazon tirano!
 Para un ingenio como el vuestro vivo
 Bastante dije. ¡Ay! un cipres, no un pecho,
 Mi corazon oculta! Hablad ahora.

TM2 (R50-52, pp. 96-97):

OLIVIA

Con vuestro permiso, os ruego que no me habléis de él. Si queréis pasar a otro tema, preferiría escuchar vuestras solicitudes a la armonía de las esferas.

VIOLA

Querida señora...

OLIVIA

Permitidme un instante, os ruego. Desde el último encantamiento que me habéis causado aquí, os he remitido una sortija. He abusado de esta manera de mí, de mi servidor y temo que también de vos. Me expuse a que interpretarais desfavorablemente mi manera de proceder obligándoos, por un medio vergonzoso, a que aceptarais lo que sabíais que no os pertenecía. ¿Qué habéis pensado? ¿No habéis atado a un poste mi honor? ¿No lo habéis lanzado a todas las suposiciones desenfundadas de un corazón sin piedad? Para vos, que comprendéis tan fácilmente, me he descubierto lo bastante. Mi pobre corazón no es un tejido que disimula, sino una gasa transparente. Ahora podéis hablar.

TM3 (R50-52, p. 79):

OLIVIA. Oh, por favor, os lo ruego: os pedí que no volvierais a hablar de él. Pero si asumierais otra pretensión, preferiría oíros solicitarla antes que oír la música de las esferas.

VIOLA. Querida señora...

OLIVIA. Permitidme, os lo ruego. Después del último encanto que hicisteis aquí, envié un anillo en vuestra persecución. Así me engañé yo mis-

ma, y engañé a mi criado, y me temo que a vos: debo ser juzgada duramente por vos, al obligaros a aceptar, con vergonzosa astucia, lo que sabíais que no era vuestro. ¿Qué pudisteis pensar? ¿No habéis atado mi honor al palo,⁹ azuzando contra él todos los pensamientos sin bozal que puede pensar un corazón tiránico? Para uno de vuestra comprensión, ya se ha dejado ver bastante. Un ciprés, no un pecho, cubre mi corazón. Haced que os oiga hablar.

[Nota a pie de página (n.º 9, p. 79): «Alusión a la diversión de la época, consistente en atar un oso a un palo y azuzar perros contra él».]

TM4 (R50-52, pp. 283 y 285):

OLIVIA

Oh, no, os lo ruego,
no volváis a hablarme de él jamás.
Pero si quisierais halagar por otra causa,
con gusto os escucharía a vos,
antes que esa otra música celeste.

VIOLA

Mi señora...

OLIVIA

Os lo ruego, escuchadme. Tras el encantamiento que vos me hicisteis, yo os envíe un anillo como reclamo, sin percatarme de que os engañaba a vos, a mí y a mi sirviente. Debo ahora someterme a vuestro duro juicio al obligaros a aceptar, con vergonzosa astucia, lo que, sabíais, no era vuestro. ¿Qué habéis pensado? ¿No habéis atado mi honor en la picota más alta? ¿No habéis lanzado contra él todos los improperios de que es capaz un corazón despiadado? Mucho he
[mostrado de mí
para quien, como vos, intuye tanto. Gasas, que no
[otros tejidos,
cubren mi corazón. Hablad ahora.

[Nota a pie de página (n.º 28, p. 284): «*Have you not set mine honour at the stake / And baited it with all th'unmuzzled thoughts*. Imagen referente a las peleas de osos».]

TM5 (R50-52, pp. 198-199):

OLIVIA

Permitidme, os lo suplico.
Os pedí que no me hablaseis más de él,
mas, si fuerais a hacerme otra súplica,
preferiría oír vuestro alegato
a la música de las esferas.

VIOLA

Querida señora...

OLIVIA

Perdonad, os lo ruego. Tras el hechizo
que dejasteis en la última visita,
os envié mi anillo, engañándome a mí misma,
a mi criado y me temo que a vos.
Afronto ahora vuestro duro veredicto
por imponeros con astucia deshonrosa
lo que sabíais que no era vuestro. ¿Qué pensaríais?
¿No habéis puesto mi honra en la picota,
azuzando contra ella cualquier pensamiento
que pueda concebir un alma cruel?
Para alguien de vuestro entendimiento, ya basta.
Mi corazón lo oculta un velo, que no un pecho.
Y ahora, hablad.

Comentario

El concepto de *bear-baiting* aparece en otros dos fragmentos de la comedia (I.3.98 y II.5.9-10). Todos los traductores vierten ambas alusiones a dicho espectáculo de forma similar, concretamente mediante una traducción literal (exceptuando un falso sentido de Astrana [TM2] cometido en la primera alusión).

Por el contrario, en el fragmento que nos ocupa, las traducciones de la referencia al espectáculo son diversas, como se ha podido constatar en la sección anterior. Entre aquellas dos alusiones, de actos anteriores, y la analizada en este apartado existen dos diferencias fundamentales que podrían explicar la disparidad en el tratamiento. Por un lado, mientras que en la primera y la segunda alusión el sentido

de *bear-baiting* es literal, en la tercera y última se alude al espectáculo en sentido metafórico. Por otro lado, en aquellas, la réplica está en prosa; en cambio, la referencia objeto de análisis aparece en una réplica en *blank verse*.

A continuación se comentarán las traducciones de esta última referencia, pero antes conviene mencionar que la primera vez que se hizo alusión al mismo referente en la comedia, la FIS (TM4) y ALP (TM5) añadieron una nota a su traducción que informaba al lector acerca del referente, una actividad sobre la que, dicho sea de paso, el público inglés no hubiera necesitado aclaración alguna, como se desprende del hecho de que en ninguna de las tres ediciones inglesas de referencia se defina *bear-baiting*.

Cuando los traductores se encuentran con la tercera referencia al espectáculo, no todos la mantienen, a diferencia de lo que hicieron con las alusiones anteriores al mismo referente, y uno de los que lo hace estima necesario reforzar la imagen con una nota, aunque no introdujo nota en las alusiones anteriores. Es JMV (TM3), quien traduce literalmente. También parece intentar realizar una traducción literal LAM (TM2), pero este traductor acaba creando un falso sentido o incluso un contrasentido: si el honor ha sido atado a un poste, como reza la primera parte de su traducción («¿No habéis atado a un poste mi honor?») no parece muy verosímil que pueda ser lanzado a suposiciones (en todo caso, se lanzarían suposiciones al honor, en consonancia con la imagen de los perros azuzados contra el oso); y si las dos preguntas de LAM son independientes, esto es, si buscan crear en la mente del lector dos imágenes distintas —lo cual tampoco resulta muy verosímil—, entonces LAM ha creado un falso sentido. El resultado en cualquier caso es un texto difícil de entender (frente a un

original elaborado pero claro) y en el que la referencia a *bear-baiting* se ha desvanecido (después de que un falso sentido desvirtuara la primera alusión de Shakespeare al espectáculo en la comedia, como se señaló anteriormente).

La traducción del subcorpus que precedió a las anteriores (TM1) muestra, en cambio, una adaptación en virtud de la cual el honor de Olivia deja de estar encadenado a un palo y expuesto al ataque de pensamientos sin bozal para simplemente ser blanco de injurias. Es decir, JC sustituye la metáfora shakespeariana por una más fácilmente comprensible para el público hispano, eliminando la referencia al espectáculo isabelino.

La FIS (TM4) sigue el mismo procedimiento, recurriendo a la noción de picota, o ‘columna que antiguamente había a la entrada de algunos lugares y estaba destinada a exponer los reos o las cabezas de los ajusticiados a la vergüenza pública’ (cf. DRAE01 y Seco, 1999: 3523). En concreto, sitúa el honor de Olivia «en la picota más alta», sometido a improperios. Además, en una nota a pie de página indica el TO y explica su significado. A mi juicio, el modificador *más alta* intensifica el dramatismo del TO.

Por último, ALP (TM5) recurre igualmente a la noción de picota, por lo que también realiza una adaptación, pero más precisa, y consigue mantener la referencia al espectáculo isabelino sin nota a pie de página, gracias al verbo *azuzar* (y con la ayuda de la nota que acompañaba a la primera alusión al espectáculo en la obra).

14) *CYPRESS* (III.1.132)*Contexto*

El mismo de la referencia 13.

Texto original

Oli. Give me leave, beseech you. I did send,
 After the last enchantment you did here,
 A ring in chase of you: so did I abuse
 Myself, my servant and, I fear me, you:
 Under your hard construction must I sit,
 To force that on you, in a shameful cunning,
 Which you knew none of yours: what might you think?
 Have you not set mine honor at the stake
 And baited it with all the unmuzzled thoughts
 That tyrannous heart can think? To one of your receiving
 Enough is shown: a cypress, not a bosom,
 Hideth my heart. So, let me hear you speak.

(R52, p. 292)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 100): «*cypress* A light transparent material resembling cobweb lawn or crape».

Warren y Wells (1994/1998: 159): «*cypress* veil of transparent silken gauze (with the additional sombre overtone of the tree of the churchyard [...])».

Elam (2008: 259): «*cypress* piece of transparent Cyprus gauze – so called because traditionally imported from the island [...] – associated (when black, as presumably here) with mourning».

OED09: *cypress* (entrada 3), «1. c. esp[ecially] (= *cypress lawn*) A light transparent material resembling cobweb lawn or crape; like the latter it was, when black, much used for habiliments of mourning».

Traducciones

TM1 (R52, p. 139):

OLI. Permitid, os ruego.
 Despues que tal encanto há poco obrasteis
 Aquí, mandé tras vos una sortija,
 Haciendo tal agravio á mi persona,
 A mi criado, y áun á vos, me temo.
 Me expongo á vuestras duras conjeturas,
 Pues quise con astucia ignominiosa
 Daros por fuerza aquello que sabíais
 Que no era vuestro. ¡Cómo me habreis puesto!
 ¡Mi honor habreis en blanco convertido,
 Disparando sobre él cuantas injurias
 Pudo inventar un corazon tirano!
 Para un ingenio como el vuestro vivo
 Bastante dije. ¡Ay! un cipres, no un pecho,
 Mi corazon oculta! Hablad ahora.

TM2 (R52, p. 97):

OLIVIA
 Permitidme un instante, os ruego. Desde el último encantamiento que me habéis causado aquí, os he remitido una sortija. He abusado de esta manera de mí, de mi servidor y temo que también de vos. Me expuse a que interpretarais desfavorablemente mi manera de proceder obligándoos, por un medio vergonzoso, a que aceptarais lo que sabíais que no os pertenecía. ¿Qué habéis pensado? ¿No habéis atado a un poste mi honor? ¿No lo habéis lanzado a todas las suposiciones desenfundadas de un corazón sin piedad? Para vos, que comprendéis tan fácilmente, me he descubierto lo bastante. Mi pobre corazón no es un tejido que disimula, sino una gasa transparente. Ahora podéis hablar.

TM3 (R52, p. 79):

OLIVIA. Permitidme, os lo ruego. Después del último encanto que hicisteis aquí, envié un anillo en vuestra persecución. Así me engañé yo misma, y engañé a mi criado, y me temo que a vos: debo ser juzgada duramente por vos, al obligaros a aceptar, con vergonzosa astucia, lo que sabíais que no era vuestro. ¿Qué pudisteis pensar? ¿No habéis atado mi honor al palo, azuzando

contra él todos los pensamientos sin bozal que puede pensar un corazón tiránico? Para uno de vuestra comprensión, ya se ha dejado ver bastante. Un ciprés, no un pecho,¹⁰ cubre mi corazón. Haced que os oiga hablar.

[Nota a pie de página (n.º 10, p. 79): «“Un velo” corrigen algunos en vez de “un ciprés”: hay aquí una cuestión textual no aclarada».]

TM4 (R52, p. 285):

OLIVIA

Os lo ruego, escuchadme. Tras el encantamiento que vos me hicisteis, yo os envíe un anillo como reclamo, sin percatarme de que os engañaba a vos, a mí y a mi sirviente. Debo ahora someterme a vuestro duro juicio al obligaros a aceptar, con vergonzosa astucia, lo que, sabíais, no era vuestro. ¿Qué habéis pensado? ¿No habéis atado mi honor en la picota más alta? ¿No habéis lanzado contra él todos los improperios de que es capaz un corazón despiadado? Mucho he [mostrado de mí para quien, como vos, intuye tanto. Gasas, que no [otros tejidos, cubren mi corazón. Hablad ahora.

[Nota a pie de página (n.º 29, p. 284): «*cypress* (OED): “A name of textile fabrics originally brought from Cyprus. A piece of cypress, used as a sign of mourning”. El pecho (“bosom”) serían los tejidos que lo componen».]

TM5 (R52, pp. 198-199):

OLIVIA

Perdonad, os lo ruego. Tras el hechizo que dejasteis en la última visita, os envié mi anillo, engañándome a mí misma, a mi criado y me temo que a vos. Afronto ahora vuestro duro veredicto por imponeros con astucia deshonrosa lo que sabíais que no era vuestro. ¿Qué pensaríais? ¿No habéis puesto mi honra en la picota, azuzando contra ella cualquier pensamiento que pueda concebir un alma cruel? Para alguien de vuestro entendimiento, ya basta. Mi corazón lo oculta un velo, que no un pecho. Y ahora, hablad.

Comentario

En el fragmento citado, el término *cypress* ha sido objeto de varias interpretaciones, como refleja la nota a pie de página de JMV (TM3). No obstante, en la actualidad, existe consenso en que designa un tejido procedente originariamente de Chipre que se usaba en prendas de luto, y no el árbol conocido en español como *ciprés* y también asociado al duelo. Este árbol aparece igualmente en *Twelfth Night* (II.4.53), como fuente de la madera de los ataúdes, lo que pudo favorecer la confusión.

Aunque en la primera mitad del siglo XIX ya había ediciones inglesas de *Twelfth Night* en las que se identificaba el tejido como significado de *cypress*, la confusión alcanza no solo la traducción de JC (TM1, 1874) sino también la ya mencionada de JMV (TM3, 1968). Ambos traductores aluden a un ciprés, si bien el segundo reconoce en su nota a pie de página que podría ser más correcto hablar de un velo.

Los demás traductores se decantan por este otro referente y utilizan descripciones, cada vez —según avanzamos en el tiempo— más naturales. La FIS (TM4) acompaña la suya de una nota a pie de página explicativa.

15) *BROWNIST* (III.2.34)

Contexto

Sir Andrew está irritado a causa de la atracción hacia Cesario que ha observado en Olivia. Fabian trata de convencerlo no solo de que ha perdido una gran oportunidad porque la noble únicamente intentaba despertar celos en él, sino también de que debe compensar su inacción.

Texto original

Fab. She did show favor to the youth in your sight only to exasperate you, to awake your dormouse valor, to put fire in your heart, and brimstone in your liver. You should then have accosted her; and with some excellent jests, fire-new from the mint, you should have banged the youth into dumbness. This was looked for at your hand, and this was balked: the double guilt of this opportunity you let time wash off, and you are now sailed into the north of my lady's opinion; where you will hang like an icicle on a Dutchman's beard, unless you do redeem it by some laudable attempt either of valor or policy.

Sir And. An't be any way, it must be with valor; for policy I hate: I had as lief be a Brownist as a politician.

(R77-78, p. 293)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 103): «*Brownist* A member of the extreme separatist sect established by Robert Browne, notorious in this period for his writing of controversial tracts».

Warren y Wells (1994/1998: 164): «*Brownist* member of an extreme puritan sect founded in 1581 by Robert Browne (c. 1550-1633) who advocated the separation of church and state».

Elam (2008: 265): «*Brownist* a follower of the separatist Robert Browne, who in 1581 founded an extremist Puritan sect that later became the Independentists, advocating the separation of church and state. The fact that even the blissfully ignorant Sir Andrew, in reintroducing the topic of Puritanism [...] [Maria había sacado este tema previamente en presencia de Sir Andrew para criticar a Malvolio], appears well informed on non-conformist sects may be an indication of the degree of public interest in the issue».

OED09: *Brownist*, «1. An adherent or follower of the ecclesiastical principles of Robert Brown. (See [Brownism].)»; *Brownism*, «1. The system of church-government advocated c[irca] 1581 by Robert Brown, an English Puritan and Nonconformist. His principles, somewhat modified, became those of the Independents».

Traducciones

TM1 (R77-78, pp. 141-142):

FAB. Se mostró afable con el mancebo delante de vuestros propios ojos, sólo con el objeto de exasperaros, de despertar vuestro valor de lirón, de llenaros el corazón de fuego y el hígado de azufre. Hubierais debido acercaros á ella en aquel instante, y con algunos chistes agudísimos y flamantes de puro recién acuñados, hundir en mutismo al mancebo. Esto es lo que ella aguardaba de vos, y esto es lo que vos no supisteis hacer. Dejasteis que el tiempo borrara el doble dorado de esta feliz ocasión, y ahora habéis ido á parar á los mares del Norte de la estimación de mi ama, en donde os quedareis colgado como un témpano de la barba de un holandés, si no remediais vuestra torpeza haciendo algún laudable esfuerzo de valor ó de política.

D. AND. En siendo de algún modo, habrá de ser con valor, pues detesto la política; más quisiera ser puritano que político.

TM2 (R77-78, pp. 101-102):

FABIÁN

Ha mostrado preferencia por ese joven a vuestros ojos únicamente para desesperaros, despertar vuestro valor dormido, inflamar vuestro corazón y poner salitre en vuestro hígado. En aquel momento debisteis haberla abordado, y con algunas lindezas de nuevo cuño imponer silencio al muchacho. He aquí lo que ella esperaba de vos y que no ha podido obtener. Acabáis de dejar perder el doble beneficio de esta oportunidad, y ahora navegáis al norte de la estimación de mi señor. De donde

quedáis suspendido como un trozo de hielo en la barba de un holandés, a menos que subsanéis vuestro error mediante alguna acción loable, valerosa o política.

SIR ANDRÉS

Más bien sería valerosa, pues odio la política. Igual se me daría ser un Brownista que un político (1).

[Nota a pie de página (n.º 1, p. 102): «Alusión a los secuaces de Roberto Browne, célebre separatista de los tiempos de la reina Isabel, que en 1589 abandonó sus doctrinas e ingresó en el seno de la Iglesia».]

TM3 (R77-78, pp. 82-83):

FABIÁN. Ella mostró favor al joven ante vuestra vista sólo para exasperaros, para despertar al lirón de vuestro valor, para poner fuego en el corazón y azufre en el hígado. Entonces debíais haberos acercado a ella, y, con algunas bromas buenas, recién acuñadas, debíais haber derribado al joven dejándolo aturdido. Eso se esperaba de vuestra mano, y en eso decepcionasteis. Habéis dejado que el tiempo se llevara con sus aguas el doble dorado de esta oportunidad, y ahora estáis navegando al norte de la buena opinión de mi señora, donde quedaréis colgado como un carámbano en la barba de un holandés, a no ser que lo redimáis con algún plausible intento, sea de valentía o de habilidad.

SIR ANDRÉS. Si ha de ser de algún modo, tiene que ser con valor, pues detesto la habilidad. Me gustaría tan poco ser un brownista¹² como un político.

[Nota a pie de página (n.º 12, p. 83): «Secta puritana extremista».]

TM4 (R77-78, pp. 295 y 297):

FABIÁN

Si ella se mostraba complaciente con el mancebo, y delante de vos, era para provocaros la paciencia, hombre... Para que despertara en vos ese valiente adormilado que lleváis dentro; para, además, poner fuego en el corazón y azufre en el hígado... Vos teníais que haberla abordado y, con alguna chanza excelente, de esas de nuevo cuño, teníais

que haberle tapado la boca al tal mancebo. Eso es lo que todos esperaban de vos... De ahí la decepción... Se os escapó de las manos el doble efecto de esta vuestra ocasión dorada y ahora os habéis perdido en el frío mar de la estima de mi señora, y allí os quedaréis pendiendo como carámbano en la barba del holandés, a menos que arregléis todo esto con una escaramuza de valor o de fineza política.

SIR ANDREW

Si ha de ser con algo, que sea con valor; pues odio la fineza y la política, pues en política tanto da ser seguidor de Browne como no serlo.

[Nota a pie de página (n.º 44, p. 296): «*Brownist*. Brownist (Onions): “Adherent of the Congregationalist scheme of Church government, founded in Elizabeth’s reign (1581), by the Puritan Robert Browne and adopted in a modified form by the Independents”. Sir Andrew muestra sus prejuicios contra el puritanismo y los políticos en general.»]

TM5 (R77-78, p. 201):

FABIÁN

Si trató con cortesía a ese joven en vuestra presencia fue para exasperaros, para despertar vuestro dormido valor, para poner fuego en vuestro pecho y azufre en vuestros hígados. Teníais que haberla abordado, dejando mudo a ese joven con ocurrencias agudas recién salidas del horno. Es lo que se esperaba de vos, y lo dejasteis pasar. Perdisteis el precioso oro de esa oportunidad para caer en el hielo del disfavor de mi ama, del que colgaréis como carámbano en barba de explorador si no os redimís con algún acto loable, sea audaz o político.

DON ANDRÉS

Si hay que elegir, que sea la audacia, pues odio la política. Antes archipuritano que político.

Comentario

Jaime Clark (TM1) neutraliza la alusión a Robert Browne mediante una generalización que no elimina por completo el contenido foráneo de la réplica. El traductor traduce *Brownist* por «puritano», o miembro de cualquier grupo religioso inglés que defendiera en los siglos XVI o XVII un cristianismo más puro que el oficial, es decir, una reforma

protestante mayor que aquella a la que había sido sometida la Iglesia anglicana. En realidad, los *Brownists* eran puritanos radicales, por lo que su traducción atenúa la fuerza de la referencia del TO.

Luis Astrana (TM2) y JMV (TM3) usan préstamos naturalizados («Brownista» y «brownista», respectivamente) que complementan con notas explicativas. La nota de LAM llama la atención por cuanto parece revelar cierto desdén hacia las doctrinas de Browne (obsérvese la diferencia entre su contenido —especialmente al final— y el de las notas de las ediciones inglesas o el de las definiciones del OED09).

La FIS (TM4) neutraliza parcialmente la referencia, mediante la descripción «seguidor de Browne», que está complementada con una nota en la cual se define el referente y, además, se explica la acción.

Finalmente, ALP (TM5) aplica la misma técnica que Clark pero logra una traducción más precisa gracias al término *archipuritano*.

En resumen, de nuevo los TM 1 y 5 son los más cercanos al polo de la aceptabilidad, seguidos del TM4 y, a continuación, de los TM 2 y 3.

16) *BED OF WARE* (III.2.51)

Contexto

Sir Toby sugiere a Sir Andrew que rete a un duelo a Cesario, iniciativa que Fabian secunda y ante la que Sir Andrew pregunta si ellos notificarían el reto.

Texto original

Sir And. Will either of you bear me a challenge to him?

Sir To. Go, write it in a martial hand; be curst and brief; it is no matter how witty, so it be eloquent and full of invention: taunt

him with the license of ink: if thou thou'st
 him some thrice, it shall not be amiss; and
 as many lies as will lie in thy sheet of paper,
 although the sheet were big enough for the
 bed of Ware in England, set 'em down: go,
 about it. Let there be gall enough in thy ink,
 though thou write with a goose-pen, no
 matter: about it.

(R81-82, p. 293)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 104): «*bed of Ware* This carved bed, famous among the Elizabethans, was ten-feet square and could accommodate a dozen people».

Warren y Wells (1994/1998: 164): «*bed of Ware* Famous Elizabethan bedstead, eleven feet (3.35 metres) square, now in the Victoria and Albert Museum, London».

Elam (2008: 266): «*bed of Ware* a famous Elizabethan bedstead, measuring 3.35 metres (11 feet) square, now in the Victoria and Albert Museum, London».

OED09: *bed*, «[...] [Se proporciona como ejemplo una alusión a *the great bed of Ware*.]».

Traducciones

TM1 (R81-82, p. 142):

D. AND. ¿Se prestará cualquiera de vosotros á llevarle un cartel de desafío?

D. TOB. Vé, escríbelo en letra marcial; sé áspero y breve. Poco importa que sea chistoso ó no, con tal que sea elocuente y rebose discrecion. Búrlate de él con toda la licencia que te concede la tinta; no estará de más que le tutees media docena de veces; y pon en tu carta cuantas mentiras quepan en el papel, aunque fuere tan grande como una sábana. Vé, y pon manos

á la obra. Cuida de que haya bastante hiel en tu tinta, y aunque escribas con pluma de ganso, no importa. Manos á la obra.

TM2 (R81-82, pp. 102-103):

SIR ANDRÉS

¿Quién de vosotros quiere llevarle mi cartel de desafío?

SIR TOBÍAS

Escríbele con mano marcial. Sé provocativo y breve. Importa poco que sea espiritual; lo principal es mostrarse original y elocuente. Prodigad el insulto con toda la soltura de la tinta. Si le tuteas aunque sólo sea tres veces, mejor que mejor. Dale tantos mentises como quepan en la hoja de papel, aunque fuera tan espaciosa como el lecho de Ware, en Inglaterra. Pon mucha hiel en la tinta, y si te sirves de una pluma de ganso, no te preocupes más.

TM3 (R81-82, pp. 83-84):

SIR ANDRES. ¿Alguno de vosotros me lleváis un desafío para él?

SIR TOBÍAS. Ea, escribidle con letra marcial: sed maldiciente y breve: no importa que seas ingenioso, con tal que seas elocuente y lleno de invención. Búrlate de él con la ventaja de la tinta: si le llamas de tú dos o tres veces, no estará mal, y si le das tantos mentís como quepan en tu hoja de papel, aunque la hoja sea tan grande como para una sábana de la cama de Ware de Inglaterra.¹³ siéntate, ponte a ello. Que haya suficiente bilis en tu tinta, y aunque escribas con pluma de ganso, no importa: a ello.

[Nota a pie de página (n.º 13, p. 84): «Se juega con *sheet*, “hoja de papel” y “sábana”. Hay alusión a una famosa cama en Rye House, aún hoy conservada».]

TM4 (R81-82, p. 299):

SIR ANDREW

¿Y quién de vosotros va a llevarle mi desafío?

SIR TOBY

Tú escríbele con mano marcial. Sé breve pero fiero a un tiempo. No importa que no haya ingenio mientras haya imaginación y elocuencia. Dale un tiento, aprovecha la licencia de la tinta y trátale de tú dos veces o más, que no es mala cosa... Carga tu hoja de calumnias hasta llenarla toda, aunque sea ésta tan grande como la cama de ese don Ware, el de Inglaterra. ¡Ea! ¡Al trabajo! y pon bilis en la tinta. ¡Ea, a escribir...aunque [sic] sea con pluma de ganso!

[Nota a pie de página (n.º 48, p. 298): «*Ware*. La cama de Ware, según Lothian y Craik, “was a famous large carved-oak bedstead, 10 feet, 9 inches square (3’5 m²)” que aún se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres. Nótese el juego entre *lie* y *sheet*».]

TM5 (R81-82, p. 202):

DON ANDRÉS

¿Le llevaría el reto alguno de vosotros?

DON TOBÍAS

Vamos, escribidlo con letra marcial. Sed breve y tajante. La agudeza no importa; lo que cuenta es la elocuencia y la inventiva. Zaheridle con la ventaja de la pluma. Tuteadle varias veces; eso le irá bien. Y escribid tantas mentiras como quepan en la hoja, aunque ésta dé para cubrir la cama de un gigante. Vamos, a ello. Poned mucha bilis en la tinta, aunque uséis pluma de ganso; eso da igual. ¡En marcha!

Comentario

Jaime Clark (TM1) sustituye la referencia a la cama de Ware («the bed of Ware in England») por una alusión a una sábana cualquiera. Es decir, adapta el texto a la CM al tiempo que lo despoja de todo lo que en él hay de ajeno para esta cultura. Gracias a tal adaptación intercultural, los lectores pueden percibir correctamente —aunque a costa de una aculturización— que Sir Toby está alentando a Sir Andrew a incluir una cantidad enorme de mentiras en su reto a duelo.

En los TM 2 a 4, se mantiene la referencia a la conocida cama inglesa, curiosamente aportando cada vez más información sobre esta. Luis Astrana realiza una traducción literal y no añade una nota que aclare a los lectores qué es «el lecho de Ware» de Inglaterra, lo que resta inteligibilidad al texto. JMV también traduce literalmente, aunque muestre algo más de libertad que LAM, y complementa su traducción con una nota que, además de indicar la fama de la cama y que aún se conservaba cuando él realizó la traducción, da a conocer el juego de palabras del TO entre las acepciones de *sheet* ‘hoja de papel’ y ‘sábana’. La FIS, por su parte, realiza una amplificación al explicitar que Ware era un señor inglés, y adicionalmente, en una nota al pie aporta una definición detallada de la cama y llama la atención sobre «el juego entre *lie* y *sheets*».

Por último, ALP (TM5) realiza una adaptación intercultural similar a la de JC, en la que también desaparece todo rastro de la cultura isabelina. Dicha adaptación, por tanto, conlleva igualmente una aculturización, pero su resultado es más preciso que el de la de JC, ya que Pujante alude al tamaño no de una cama normal sino de la «de un gigante».

Respecto a los juegos de palabras mencionados por JMV y la FIS, no son recreados en ninguna de las traducciones.

17) *WREN* (III.2.70)

Contexto

Sir Andrew se marcha para escribir el reto a duelo y llega Maria, sobre cuya llegada Sir Toby hace un comentario a Fabian.

Texto original

Enter MARIA.

Sir To. Look, where the youngest wren of
nine comes.

(R90, p. 293)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 104): «*of mine* [...] Since the wren is a diminutive bird, Sir Toby [...] remarks on Maria's small stature. Most editors follow Theobald and emend to 'of nine' and explain that the last of nine eggs to be hatched would be the smallest specimen, though not explaining the significance of 'nine' as against ten or any other number of eggs, as Furness notes».

Warren y Wells (1994/1998: 165): «*youngest wren of nine* i.e. the youngest hatched, and so supposedly the smallest, of the brood of the smallest bird ([...] joke about Maria's size); but F[olio]'s *wren of mine* may be correct, Sir Toby playing on the phrase to claim possession of Maria».

Elam (2008: 267): «*the youngest ... nine* i.e. the smallest chick of the smallest bird: an allusion to Maria's diminutive size. Theobald's emendation of F[olio]'s 'mine' is justified in part by ornithology: wrens do indeed lay a large number of eggs. More to the point, broods of nine are found elsewhere in Shakespeare».

OED09: *wren*, «1. a. One or other species of small dentirostral passerine birds belonging to the genus *Troglodites*, esp[ecially] the common wren (jenny- or kitty-wren), *T. parvulus*, native to Europe».

Traducciones

TM1 (R90, p. 143):

Sale MARÍA.

D. TOB. Mirad donde viene la picarilla.

TM2 (R89, p. 104):

FABIÁN [sic]
[...]

Entra MARÍA.

Mirad; aquí viene el reyezuelo más joven de nuestra nidada.

TM3 (R90, p. 84):

(Entra María.)

SIR TOBÍAS. Mirad dónde viene el reyezuelo más pequeño del nido.

TM4 (R90, p. 303):

Entra María.

SIR TOBY
Ahí llega la pollita más joven de la nidada.

[Nota a pie de página (n.º 55, p. 302): «*youngest wren of mine* [sic]. [...] Wren: Reyezuelo, pajarito [sic] diminuto. Mahood enmienda *mine* por “nine”: “The last to be hatched among nine i.e.: the smallest”».]

TM5 (R90, p. 203):

Entra MARÍA.

DON TOBÍAS
Mirad, aquí viene el gorrioncillo.

Comentario

El *wren*, común en Europa, ha sido históricamente muy apreciado en Gran Bretaña (Booth, 1836: cxii; Dixon, 1897: 142), donde es probable que surgieran las expresiones de cariño inglesas que llevan su nombre (como *wren*, *jenny-wren* y *kitty-wren*). En España, se le ha denominado habitualmente *reyezuelo* (tal vez de forma incorrecta; Dabenton, 1788: 334 y 398), y de ahí que este término aparezca en las traducciones literales de los TM 2 y 3. No obstante, *reyezuelo*, a diferencia de *wren* en el caso del inglés, no se usa en español como expresión de cariño. Tal vez por esta razón, los demás traductores recurrieron a otras expresiones a través de la técnica de la adaptación intercultural.

La adaptación de JC (TM1) elimina la referencia al medio rural al completo (desde *the youngest* hasta *of nine*) sustituyéndola por una alusión cariñosa a la picardía de Maria (obsérvese el sufijo diminutivo *-illa*). La elección de este atributo del personaje debe de obedecer a que el *wren* es considerado astuto, como refleja la leyenda de su enfrentamiento con el águila, que en forma de fábula queda recogida en numerosas antologías⁵¹.

La FIS (TM4) crea una traducción que prácticamente solo se diferencia de forma significativa de las de LAM (TM2) y JMV (TM3) en que alude al pollo, o ‘cría de cualquier ave’, en lugar de al reyezuelo, seguramente con el fin de aprovechar la acepción de ‘persona astuta y sagaz’ que tiene el término *pollo* en español (DRAE01). Este equipo de traductores, al igual que JC, le da a la alusión un tono afectivo mediante un sufijo (*-ita*). En otro orden de cosas, su TM es el único

⁵¹ Puede obtenerse más información sobre dicha leyenda en Armstrong (1958/1970: 136-138).

que incluye una nota explicativa del referente. En ella, se proporcionan el significado de *wren* e información sobre las variantes textuales *of mine* y *of nine*. La existencia de estas variantes no afecta de ningún modo a las conclusiones de mi investigación, ya que todos los traductores siguen a Theobald, quien corrige el *of mine* del infolio sustituyéndolo por *of nine* (véanse las notas anteriores de ediciones inglesas; cf. Wells y Taylor, 1987/1997: 422, 3.2.63).

Por último, ALP (TM5), más al estilo de JC, sustituye «the youngest wren of nine» por una alusión a un pájaro muy frecuente en España —y casi tan pequeño como el *wren*— cuyo nombre (*gorrión*) se usa en nuestra lengua regionalmente como sinónimo de *astuto* (Seco, 1999: 2362-2363). Pujante también convierte su referencia en una expresión de cariño añadiéndole un sufijo (*-illo*).

18) *CHERRY-PIT* (III.4.129)

Contexto

María, Sir Toby y Fabian toman el pelo a Malvolio después de que este haya actuado de forma extraña delante de Olivia.

Texto original

Sir To. Why, how now, my bawcock! how dost thou, chuck?

Mal. Sir!

Sir To. Ay, Biddy, come with me. What, man! 'tis not for gravity to play at cherry-pit with Satan: hang him, foul collier!

(R159-161, p. 295)

Referente(s)

Donno (1985/2001: 112): «*play at cherry-pit* be on familiar terms with. From the child's game of tossing cherry pits into a hole».

Warren y Wells (1994/1998: 175): «*cherry-pit* a children's game in which cherry stones are thrown into a hole».

Elam (2008: 281): «*cherry-pit* child's game of rolling cherry stones into a small hole: Malvolio is thus on familiar terms with the devil. Ungerer [...] and Rubinstein [...] suspect a sexual allusion».

OED09: *cherry-pit*, «1. A children's game which consists in throwing cherry-stones into a small pit or hole; originally the hole itself. [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Traducciones

TM1 (R159-161, pp. 149-150):

D. TOB. ¿Qué tal, buen mozo? ¿Cómo te va, pichon?

MAL. ¡Caballero!

D. TOB. Ven acá, pimpollo. Vamos, hombre. No es digno de un hombre formal jugar á la gallineta ciega con Satanás. ¡Fuera con ese inmundo carbonero!

TM2 (R158-160, pp. 115-116):

SIR TOBÍAS
¿Hola, mi chisgarabís? ¿Cómo va eso, palomito?

MALVOLIO
¡Señor!

SIR TOBÍAS

Ven conmigo, Biddy. ¡Vamos, amigo! No sienta bien a tu gravedad jugar al *Cherry-pit* con Satanás. ¡Ahorcad a ese horrible carbonero!

TM3 (R159-161, p. 93):

SIR TOBÍAS. Bueno, ¿cómo va, gallito mío? ¿Qué tal te va, palomo?

MALVOLIO. ¡Señor!

SIR TOBÍAS. Sí, guapito, ven conmigo. Vamos, hombre, no le está bien a la gravedad jugar al guá [sic: gua] con Satán.¹⁷ ¡Ahorca a ese sucio carbonero!

[Nota a pie de página (n.º 17, pp. 92-93): «*Cherry-pit*, exactamente, era el “guá” [sic] jugado con huesos de cereza en lugar de canicas».]

TM4 (R159-161, p. 333):

SIR TOBY

¿Qué dice mi pollastro? ¿Eh? ¿Cómo está este palomino?

MALVOLIO

¡Pero, señor!

SIR TOBY

Venga, pajaruelo. Ven conmigo. ¿No ves que está muy feo jugar a las canicas con Satán? A la horca con ese necio «carbonero».

[Nota a pie de página (n.º 96, p. 332): «*to play at cherry pit*. Juego de niños equivalente a las canicas, en el que se utilizaban huesos de cerezas».]

TM5 (R160-162, p. 210):

DON TOBÍAS

¿Qué hay, corazón? ¿Cómo estáis, tesoro?

MALVOLIO

¡Señor!

DON TOBÍAS

Sí, pichón, ven conmigo. ¡Cómo, amigo! No es de hombre digno andar jugando con Satán. ¡Que cuelguen al tizado!

Comentario

También son mayoría los traductores que, ante la referencia al *cherry-pit*, optan por una adaptación intercultural (JC, JMV y la FIS).

Frente a ellos, LAM (TM2) recurre a un préstamo puro. Dado que no lo acompaña de una nota, no es posible comprender la alusión a menos que se conozca el juego isabelino.

En el otro extremo, ALP (TM5) omite el elemento cultural. Este traductor transmite la idea de tener trato con el diablo mediante la estructura *andar* + [gerundio], en la que combina el verbo *andar* con el verbo *jugar*, dando lugar a una expresión («andar jugando con Satán») que recuerda la de *jugar con fuego*. Habida cuenta del significado de esta última expresión (‘dedicarse imprudentemente a una acción que puede traer malas consecuencias’; Seco, 1999: 2255), la evocación resulta muy pertinente.

Respecto a los traductores que realizan una adaptación, JMV (TM3) y la FIS (TM4) aluden a juegos similares al mencionado por Shakespeare: respectivamente, el gua, o ‘juego consistente en arrojar a un hoyo bolas pequeñas o canicas’ (DRAE01), y las canicas, o ‘juego que se hace con bolas pequeñas de barro, vidrio u otra materia dura’ (DRAE01). Tanto José María Valverde como el equipo de Manuel Ángel Conejero añaden una nota que indica el término original y aclara la diferencia entre el juego isabelino y el que lo sustituye.

Por su parte, JC (TM1, 1874) reemplaza el *cherry-pit* por «la gallinita ciega», cuando tenía igualmente la opción de recurrir a un juego más

similar al del TO; por ejemplo, las canicas. Es posible que tratara de utilizar un juego infantil de larga tradición en España⁵² que, como este, fuera popular en la época⁵³. Su grado de intervención es, en cualquier caso, superior al de los otros dos traductores que vierten el juego isabelino a través de una adaptación intercultural.

19) *MAY MORNING* (III.4.156)

Contexto

María, Sir Toby y Fabian continúan burlándose de Malvolio, y a Sir Toby se le ocurre una idea que dará un golpe de tuerca más a la broma que le han gastado al mayordomo.

Texto original

Sir To. Come, we'll have him in a dark room and bound. My niece is already in the belief that he's mad: we may carry it thus, for our pleasure and his penance, till our very pastime, tired out of breath, prompt us to have mercy on him: at which time we will bring the device to the bar and crown thee for a finder of madmen. But see, but see.

Enter SIR ANDREW.

Fab. More matter for a May morning.

(R172-173, p. 295)

⁵² La RAE ya recoge la gallinita ciega en su primer diccionario de la lengua española, publicado entre 1726 y 1739. En cambio, el término *canica* con la acepción antes mencionada, aunque estaba en uso en la España de Clark —tal como refleja el Corpus Diacrónico del Español de la RAE (CORDE)—, no fue incluido en el DRAE hasta 1925. (La inclusión del término *bola* con la misma acepción se produjo en 1970, al igual que la del concepto de gua —juego que no aparece en el CORDE hasta el siglo XX—.)

⁵³ Juegos de bolas antiguos entonces como el de las bochas no gozaban de tanta popularidad en el siglo XIX como la gallinita ciega.

Referente(s)

Donno (1985/2001: 113): «*matter ... morning* i.e. fit for May-day plays or games. Also perhaps an allusion to the season which the play seems intended to represent».

Warren y Wells (1994/1998: 176): «*May morning* The reference is to May Day festivals, not necessarily to the time of year in which the action is taking place».

Elam (2008: 282): «*More ... morning* more holiday entertainment (i.e. Sir Andrew's challenge). The allusion is to the May games, namely the array of sports and performances associated with May Day festivities, and does not imply the temporal setting of the play».

OED09: *May* (entrada 3), «1. a. The fifth month of the year in the Julian and Gregorian calendar. [...] 5. attrib[utively] and [c]omb[inations], as (sense 1) [...] [*May*] *morning*⁵⁴ [...]. [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]»; *May day* (entrada 1), «a. The first day of May. [...] b. attrib[utively], as *May-day games*⁵⁵, [...] [*May-day*] *morning*⁵⁶ [...].».

Traducciones

TM1 (R172-173, p. 150):

D. TOB. Venid; le encerraremos atado en un aposento oscuro. Mi sobrina está ya en la convicción de que está loco; podremos seguir con la broma, para diversion nuestra y escarmiento suyo, hasta que nuestro mismo pasatiempo, cansado y sin aliento, nos mueva á apiadarnos de él; y a ti, muchacha, te expediremos patente de reconocedora de locos. Pero, ¡mirad! ¡mirad!

⁵⁴ En negrita y cursiva en el original.

⁵⁵ Ídem.

⁵⁶ Ídem.

Sale Don ANDRÉS.

FAB. Más materia para un día de carnestolendas.

TM2 (R171-172, p. 117):

SIR TOBÍAS

Venid, vamos a encerrarle en un cuarto oscuro, y allí le ataremos. Mi sobrina se ha convencido ya de que está loco. Podemos, pues, encerrarle, para diversión nuestra y castigo suyo, hasta que, terminada la burla, juzguemos conveniente compadecernos de él. Entonces haremos comparecer la malicia a la barra y te proclamaremos la reina de los árbitros de los locos. Pero ¡mirad, mirad!

Entra SIR ANDRÉS AGUECHEEK.

FABIÁN

¡Todavía una diversión para el primero de mayo!

TM3 (R172-173, p. 94):

SIR TOBÍAS. Vamos, quiero que le metan en un cuarto oscuro y atado. Mi sobrina ya está convencida de que está loco: podemos seguirlo así para nuestro gusto y su penitencia, hasta que nuestro pasatiempo, perdiendo aliento y fuerza de cansado, nos sugiera que tengamos misericordia de él; en ese momento llevaremos la broma a ser juzgada, y te coronaremos como halladora de locos. Pero, ¡ved, ved!

(Entra Sir Andrés.)

FABIÁN. ¡Más asunto para una mañana de mayo!

TM4 (R172-173, p. 337):

SIR TOBY

Vamos, metámoslo en un cuarto oscuro bien atado; si mi sobrina ya lo cree loco ¿por qué no seguir el juego para diversión nuestra y penitencia suya? Agotada la chanza podríamos compadecernos de él... Momento en que te llevaríamos al Justicia y podríamos coronarte «fiscal de los locos» [sic] ¡Pero mirad, mirad!

Entra Sir Andrew.

FABIÁN

Más juerga para un mayo florido.

[Nota a pie de página (n.º 104, p. 336): «*a May morning*. Esto es, adecuada para los juegos de Mayo, o quizás una alusión a la estación del año que parece representar la obra».]

TM5 (R173-174, p. 211):

DON TOBIÁS

Ya está: le metemos atado en un cuarto oscuro. Mi sobrina no duda que esté loco. Podemos tenerle así para gusto nuestro y penitencia suya hasta que la broma nos canse tanto que nos dé lástima. Entonces hacemos que se juzgue nuestro enredo, y tú te encargas de declararle loco. – Mirad, mirad.

Entra DON ANDRÉS.

FABIÁN

Ya tenemos más fiesta.

Comentario

Ángel Luis Pujante (TM5) vuelve a decantarse por la omisión del elemento cultural al verter la referencia a la festividad del uno de mayo. José María Valverde (TM3) tan solo difumina dicha referencia, con una traducción literal que no la deja tan patente para el lector hispano como quedaba para los espectadores isabelinos; sin embargo, no logra transmitir que la idea de Sir Toby aumentará la diversión, a diferencia de ALP.

Entre una traducción y otra, se sitúan las demás. Jaime Clark (TM1) traduce *a May morning* por «un día de carnestolendas», o ‘de carnaval’ (DRAE01), de modo que realiza una adaptación intercultural.

La FIS (TM4) también utiliza esta técnica, aunque su grado de intervención es menor. Se limita a sustituir *morning* por «florido» (las fiestas del uno de mayo celebraban la llegada de la primavera), y en una nota a pie de página indica los posibles referentes según Donno (además de dichas fiestas, la época del año en la que se desarrolla la acción), citando ambos como alternativos. Su texto, como el de JMV, difumina la referencia a la festividad.

Luis Astrana (TM2), en cambio, alude a las fiestas de forma clara, y explícita, lo que constituye una amplificación, que el traductor combina con una compresión, ya que suprime *morning*. Tampoco en este caso LAM añade una nota al pie en la que explique la referencia; no obstante, el que existan en España e Hispanoamérica fiestas de mayo de similar naturaleza permite la correcta comprensión.

20) *VINEGAR AND PEPPER* (III.4.158)

Contexto

Sir Andrew llega con el reto.

Texto original

Sir And. Here's the challenge, read it: I warrant there's vinegar and pepper in't.

Fab. Is't so saucy?

Sir And. Ay, is't, I warrant him: do but read.

(R174-176, p. 295)

Referente(s)

OED09: *vinegar*, «3. fig[uratively] Speech, temper, etc., of a sour or acid character. [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]»; *pepper*, «4. a. In allusive or

proverbial expressions, usually referring to the pungent or biting quality of pepper. [Se proporciona como ejemplo la aparición del término en el fragmento anterior de *Twelfth Night*.]».

Crystal y Crystal (2002/2004: 483): *vinegar* (adjetivo), «sour, bitter, crabby».

Traducciones

TM1 (R174-176, p. 150):

D. AND. Aquí tenéis el cartel de desafío; leedlo: yo respondo de que tiene sal y pimienta.

FAB. ¿Tan picante es?

D. AND. Ya lo creo: respondo de ello. Leed, leed.

TM2 (R173-175, pp. 117-118):

SIR ANDRÉS
Ved aquí el cartel. Leedle [sic]. Os garantizo que va avinagrado y salpimentado.

FABIÁN
¿Tan picante es?

SIR ANDRÉS
Lo es; puedo afirmarlo. Leed.

TM3 (R174-176, p. 94):

SIR ANDRÉS. Aquí está el desafío, leedlo. Os aseguro que lleva vinagre y pimienta.

FABIÁN. ¿Tan picante es?

SIR ANDRÉS. Sí, os lo aseguro, pero basta que leáis.

TM4 (R174-176, p. 339):

SIR ANDREW
Aquí traigo la carta de desafío. Leedla. No le falta sangre ni pimienta.

FABIÁN
¿Tan fuerte es la salsa?

SIR ANDREW
Y tanto que lo es. Te lo aseguro. Pero leed.

TM5 (R175-177, p. 211):

DON ANDRÉS
Aquí está el desafío. Leedlo. Os juro que lleva pimienta
y vinagre.

FABIÁN
¿Es tan agrio?

DON ANDRÉS
Seguro que sí. Leedlo.

Comentario

Jaime Clark (TM1, 1874) reemplaza el vinagre por la sal, lo que constituye una adaptación intercultural. En la CM, se asocian sal y pimienta, combinadas, a la malicia (recuérdese, por ejemplo, la locución *con su sal y pimienta* en su acepción de ‘con malignidad, con intención de zaherir y mortificar’; DRAE, 1869, y DRAE01).

Luis Astrana (TM2, 1924) utiliza los adjetivos *salpimentado* y *avinagrado* (o ‘de condición acre y áspera’; DRAE, 1914, y DRAE01), incrementando ligeramente la mordacidad supuesta de la carta.

La FIS (TM4) incrementa aún más dicha mordacidad, ya que sustituye el vinagre por sangre, una adaptación de mayor calado que las anteriores.

Los dos traductores restantes, JMV (TM3) y ALP (TM5), optan por una traducción literal, si bien el segundo invierte el orden de los «condimentos».

4.2.3.1.3. REFERENCIAS CULTURALES ORIGINALES DE LOS TM

El análisis efectuado hasta el momento de las referencias culturales no permite determinar si los traductores del subcorpus han hecho uso de la técnica de la creación; por consiguiente, no es completo. En este apartado se aborda tal posibilidad.

Una lectura de los TM 1 a 5 dirigida a identificar referencias culturales originales de estos textos ha arrojado un resultado nulo en las cuatro traducciones más recientes. Este resultado es particularmente significativo en el caso del TM5, ya que, tal como se ha constatado en el apartado anterior, ALP recurrió en diversas ocasiones a la técnica de la omisión para verter referencias culturales, y podría haber intentado compensar el uso reiterado de esta técnica a través de adiciones de referencias.

Jaime Clark (TM1) tal vez persiguió un efecto de compensación similar con sus referencias originales. Entre los elementos culturales a los que aludió en fragmentos de la comedia en los que en el TO no se hacía referencia alguna a un elemento cultural se encuentran: el dios de la mitología romana Baco, aludido en «hijos del dios Baco» («politicians» en el TO [II.3.80-81]); el dios de la mitología griega Momo, citado en «en nombre del dios Momo» («in the name of jesting» [II.5.23-24]); y el Nuevo Mundo, presente en «por todo el oro de las Indias» («for more than I'll say» [III.4.117]). Estas nuevas referencias culturales podrían estar orientadas a compensar supresiones de elementos culturales ingleses como las de: las parroquias aludidas en «parish-top» (referencia 2 de 4.2.3.1.2); el personaje de Robert Browne, evocado en «Brownist» (referencia 15 de 4.2.3.1.2); y la cama de Ware (referencia 16 de 4.2.3.1.2). Es imposible confirmarlo sin una investigación más exhaustiva del TM1, que escapa a los objetivos de la

presente tesis doctoral, pero de lo que no cabe duda es de que las creaciones de referencias culturales de JC tienen como resultado un texto aún más «domesticado» (Venuti, 1995) de lo que sugería el análisis del apartado anterior, ya que los elementos aludidos pertenecen a la CM (se puedan adscribir también o no a la CO).

4.2.3.1.4. CONCLUSIONES

La figura 4.24 es una representación gráfica de la frecuencia con la que los diferentes traductores del subcorpus han recurrido en los actos I y III a las técnicas usadas en tales actos para verter las referencias culturales seleccionadas, con excepción de la técnica de la creación. Esta técnica se ha excluido debido a que la creación de referencias originales por parte de JC (véase el apartado anterior) requiere una investigación más profunda antes de que se pueda determinar de manera fiable el número de creaciones de dicho traductor relacionadas con las referencias culturales seleccionadas.

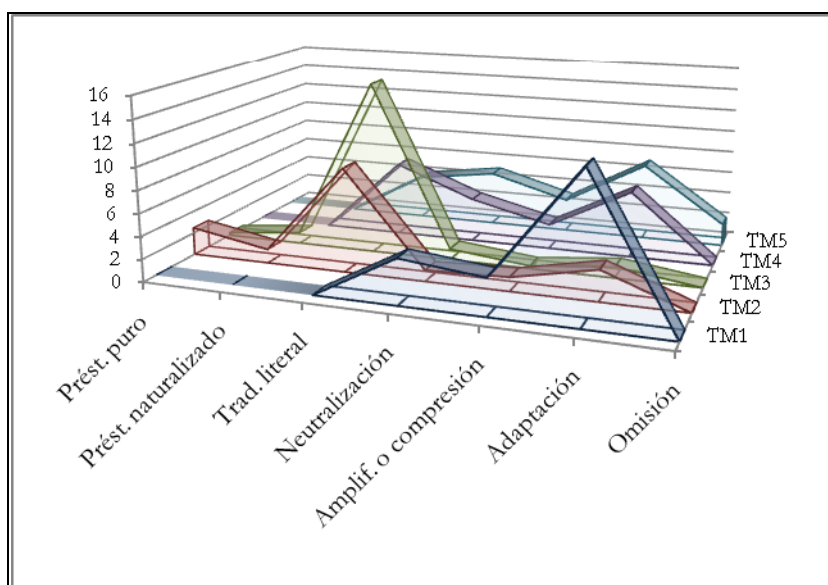


FIG. 4.24. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en los TM 1 a 5, de menor a mayor intervención del traductor

Las técnicas están ordenadas de menor a mayor intervención del traductor, conforme a la categorización de Marco Borillo (2004), respecto a la cual, no obstante, podrán observarse algunas diferencias que comentaré seguidamente. La principal es la ubicación de la omisión en el extremo de mayor intervención. Esta posición (compartida con la creación, de haberse representado) obedece a que, de acuerdo con 4.2.3.1.2, cuando los traductores deciden omitir una referencia (al igual que cuando añaden una), lejos de acercarse al TO, se alejan de él, y lo hacen en mayor medida que cuando optan por una adaptación intercultural.

En segundo lugar, no se distingue entre los distintos tipos de neutralización, a causa de la dificultad que entraña en ocasiones determinar el tipo de neutralización al que corresponde una traducción. Por ejemplo, «ritmo rápido» como equivalente del inglés *coranto* (referencia 5 de 4.2.3.1.2) puede considerarse tanto una descripción como una generalización y una particularización. Elegir un tipo u otro de neutralización hubiera restado fiabilidad a los resultados del análisis.

En tercer lugar, tampoco se distingue entre adaptación intra e intercultural. La frontera entre ambos tipos de adaptación es asimismo difícil de establecer. Piénsese en los casos en los que el elemento aludido pertenece tanto a la CM como a la CO. Probablemente el traductor lo eligió por su pertenencia a la CM —y de ahí que en el subcorpus la alusión a las canicas se haya considerado, tras una larga meditación, una adaptación intercultural (véase la referencia 18 de 4.2.3.1.2)—, pero también pudo elegirlo por su pertenencia a la CO, o incluso a ambas culturas.

Por último, conviene hacer tres precisiones. La primera está relacionada con la exclusión de la técnica del equivalente acuñado.

Aunque se ha asociado una traducción del subcorpus con una entrada de diccionario (véase la referencia 10 de 4.2.3.1.2 en lo referente al TM1), es extremadamente difícil en una investigación traductológica que abarca varios siglos de traducciones determinar, para todos los términos o expresiones del TO analizados, cuál es el «término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta» (véase en 4.2.3.1.1 la definición de la técnica del equivalente acuñado). Además, si se lograra determinar y coincidiera con traducciones de los TM, su uso por parte de los traductores podría implicar la elección de estos de la(s) técnica(s) de traducción que haya(n) dado como resultado ese término o expresión, en lugar de otra(s) técnica(s) también posible(s). Por consiguiente, la determinación de los equivalentes acuñados no ha sido una prioridad en la presente tesis doctoral, y ante el posible equivalente acuñado detectado durante la investigación, se ha estudiado el caso concreto y, tras un análisis detenido, se ha decidido categorizar la traducción en cuestión según la técnica subyacente al equivalente acuñado particular (remito de nuevo a la referencia 10 de 4.2.3.1.2 en lo referente al TM1).

La segunda precisión concierne a las traducciones que se han categorizado como cambios de sentido (incluidos los falsos sentidos y los contrasentidos, pero no la intensificación o atenuación de lo expresado en el TO). Estas no están representadas en la figura 4.24 porque el hecho de que los traductores que realizaron tales cambios de sentido posiblemente interpretaran de forma errónea el TO y, en consecuencia, trataran de verter una idea diferente de la shakespeariana anula la validez para este análisis de la técnica empleada (ya que se habría elegido para un referente distinto del de la referencia seleccionada). Cabe añadir que, incluso si se supone que los

cambios de sentido eran intencionados, su adscripción a una técnica determinada resulta difícil y cuestionable, debido a la naturaleza del traslado interlingüístico; por poner un ejemplo, la traducción de la FIS «cinco pasos de distancia» (TO: *sink-a-pace*) (véase la referencia 7 de 4.2.3.1.2) transmite un sentido tan distinto del del TO que ni siquiera encaja en la técnica de la adaptación intercultural. Este tipo de traducciones aparecen contabilizadas en el cuadro 4.3.

<i>TM1</i>	<i>TM2</i>	<i>TM3</i>	<i>TM4</i>	<i>TM5</i>
1	3	2	2	0

Por último, las notas a pie de página tampoco están representadas en la figura 4.24, pese a que Marco Borillo (2004), siguiendo a otros investigadores (como Hurtado Albir, 2001), las considere una forma más de amplificación, es decir, una adición de información equiparable a la de las paráfrasis explicativas o las explicitaciones, por ejemplo. A mi parecer, como elementos paratextuales, son un tipo especial de amplificación que en mi estudio no convenía mezclar con los demás para no distorsionar los resultados del análisis ni restarles precisión. Piénsese en el texto de la FIS (TM4). Como se puede observar en el cuadro 4.4, en el que se indica el número de notas de cada TM para el conjunto de referencias seleccionadas, dicho texto contiene un elevado número de notas (16 para 20 referencias). Estas notas, si se hubieran contabilizado como amplificaciones, hubieran ubicado el TM4 en una posición más cercana al polo de la aceptabilidad de la que le corresponde. A la luz de lo expuesto, las notas se han considerado

un complemento a la traducción elegida por el traductor, que es la que figura en el cuerpo del texto y cuyas técnicas se contabilizan. No obstante, el papel de las notas en los diferentes TM se tendrá en cuenta y servirá para matizar, en caso necesario, los resultados obtenidos.

CUADRO 4.4. N.º de notas relativas a las referencias culturales seleccionadas

<i>TM1</i>	<i>TM2</i>	<i>TM3</i>	<i>TM4</i>	<i>TM5</i>
0	4	8	16	0

Respecto a la frecuencia de uso de las técnicas, equivale en la figura 4.24 al número de veces que se ha recurrido a cada técnica, con la salvedad de que cuando para verter una referencia se han usado dos técnicas, a la técnica primaria se le ha otorgado una puntuación de 0,75 y a la secundaria, una de 0,25. Así mismo, en un caso puntual en el que se consideró que las dos técnicas utilizadas para verter una referencia tenían un peso similar (si no igual) en la traducción resultante, se le otorgó a cada una 0,5 puntos. Es el caso de la traducción de *galliard* en el TM2 las dos primeras veces que aparece el término (véase la referencia 4 de 4.2.3.1.2). La tercera vez que aparece (es decir, en la expresión *under the star of a galliard*) se ha considerado una referencia independiente a efectos del recuento de técnicas, dado que el conjunto de soluciones adoptadas es muy distinto. Esto significa que el recuento total de técnicas de un TM cualquiera es 21 en lugar de 20, a menos que en dicho TM se hayan producido cambios de sentido al verter las referencias seleccionadas. En este último caso, el recuento total de técnicas será igual a 21 menos el número de cambios de sentido contabilizados.

En las figuras 4.25 a 4.29 pueden observarse los recuentos de técnicas de cada TM, texto a texto.

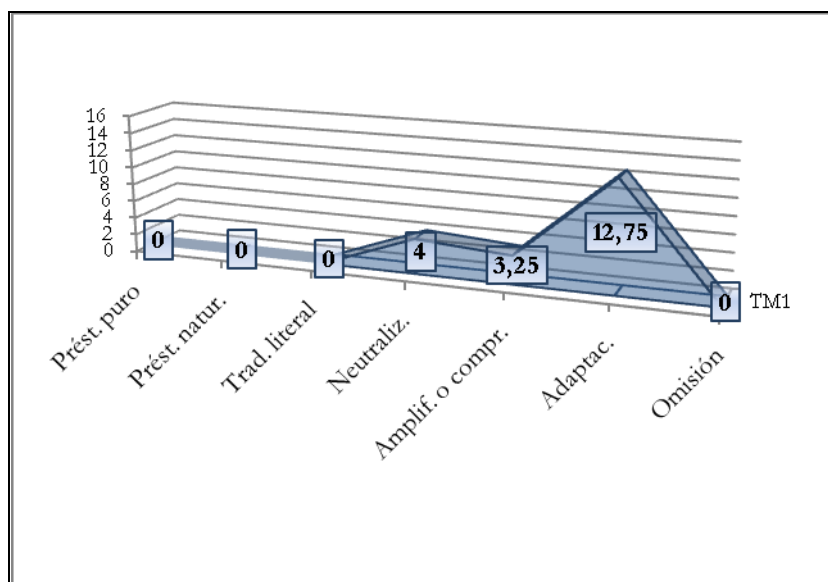


FIG. 4.25. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM1, de menor a mayor intervención del traductor

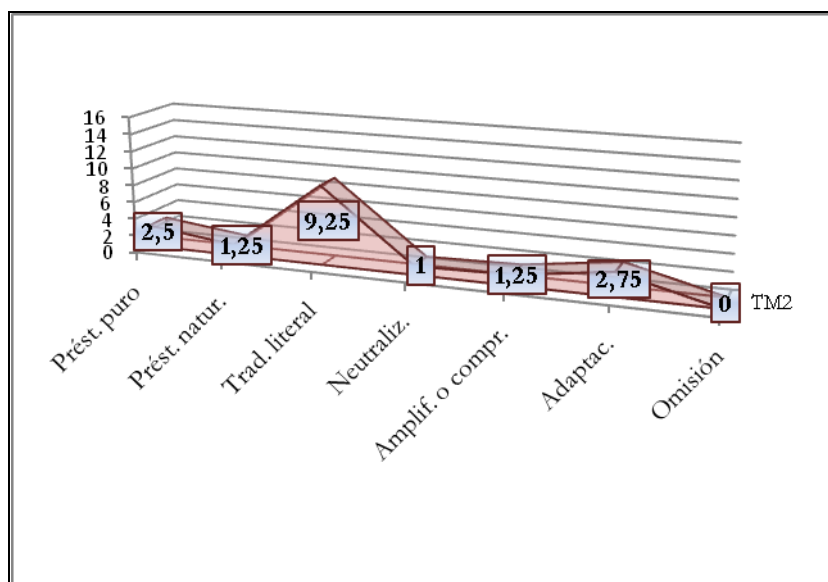


FIG. 4.26. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM2, de menor a mayor intervención del traductor

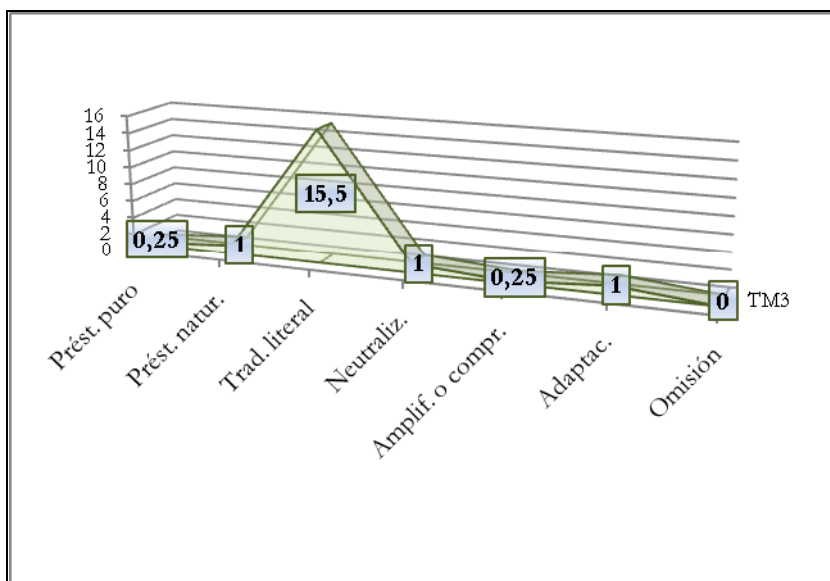


FIG. 4.27. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM3, de menor a mayor intervención del traductor

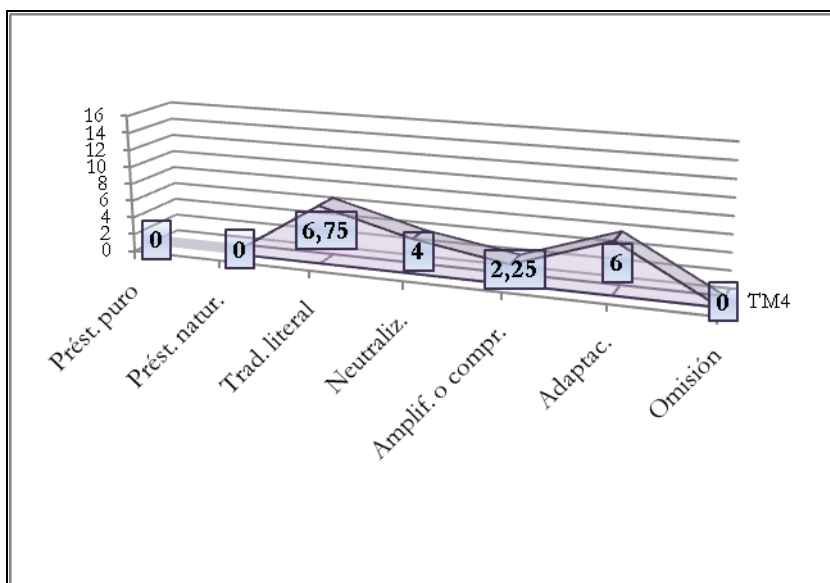


FIG. 4.28. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM4, de menor a mayor intervención del traductor

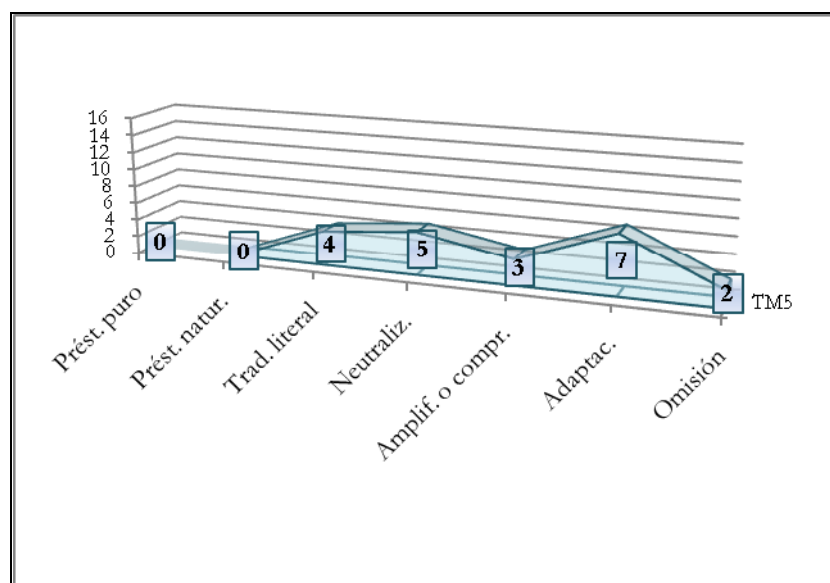


FIG. 4.29. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en el TM5, de menor a mayor intervención del traductor

Estos resultados diferencian considerablemente los cinco TM. En el TM1, se vierte una amplia mayoría de las referencias (12,75 de 21) mediante la técnica de la adaptación, a la que siguen la neutralización (4) y la amplificación o compresión (concretamente, la segunda, ya que la traducción de JC no contiene amplificaciones) (3,25).

En cambio, la técnica que más se usa en el TM2 es, con diferencia, la traducción literal (9,25), a la que siguen muy de lejos la adaptación (2,75) y el préstamo puro (2,5). Conviene añadir respecto a la traducción de LAM su considerable número de cambios de sentido (3), así como sus cuatro notas a pie de página y su amplia variedad de técnicas (siete, frente a las tres que emplea Clark —además de la creación—; por otro lado, el traductor anglosajón solo cambió el sentido en una ocasión, y su traducción no contiene ninguna nota).

José María Valverde (TM3) se decanta aún más que LAM por la traducción literal (en 15,5 ocasiones, de un total de 19 —tras

descontar sus dos cambios de sentido—). El resto de las referencias las vertió mediante una amplia variedad de técnicas (cinco, concretamente todas las demás excepto la amplificación y la omisión) a las que, no obstante, recurrió con una frecuencia muy baja. Así como el uso extraordinariamente elevado de la traducción literal, destaca en su traducción el número de notas, que duplica el de LAM.

En los datos correspondientes al TM4 se observa cierta tendencia a la traducción literal, pero el uso de esta técnica ha caído hasta por debajo del número de veces que la empleó LAM (hasta 6,75), en beneficio de la adaptación (la segunda técnica más usada, con 6) y la neutralización (4). En cambio, el número de notas ha vuelto a duplicarse respecto al de la traducción anterior. Por otro lado, la FIS realiza, como JMV, dos cambios de sentido, situándose junto con dicho traductor, en relación con el número de cambios de sentido, entre LAM, con sus 3, y JC, con solamente el de *cypress* (véase la referencia 14 de 4.2.3.1.2).

Ángel Luis Pujante (TM5) recurre principalmente a la adaptación (7), sin alcanzar el número de adaptaciones de JC. Su segunda técnica más usada es la neutralización (5), que va seguida de la traducción literal (4) y la amplificación o la compresión (concretamente, la segunda, con 3). Aparte de estas cuatro técnicas, Pujante utiliza la omisión (2), y es el único traductor que recurre a ella. Así mismo, es el único traductor que no ha realizado ningún cambio de sentido. Por último, como JC, no añade notas a sus traducciones de las referencias seleccionadas (aunque conviene recordar que JC, a diferencia de él, no añade ninguna nota en toda la comedia).

Estos datos, que excluyen algunos que son complementarios y se comentarán más adelante aunque también se hayan sacado a la luz en

4.2.3.1.2 y 4.2.3.1.3, permiten ordenar los TM 1 a 5 —todos orientados, como se recordará, a la adecuación (véanse 4.2.1 y 4.2.2)— de mayor a menor adecuación. El orden resultante (TM3, TM2, TM4, TM5 y TM1) implicaría, de confirmarse en los siguientes apartados, que no hubo una progresión lineal en el posicionamiento en cuanto a aceptabilidad y adecuación a lo largo del tiempo. Jaime Clark, el primer traductor del subcorpus, fue quien más se acercó a la aceptabilidad. Luis Astrana, el segundo, está casi en el otro extremo. Con Valverde sigue la tendencia a una mayor adecuación. Con la FIS, en cambio, se da un regreso a la aceptabilidad que sitúa a este equipo de traductores en un nivel de acercamiento a la CM considerablemente más bajo que el de Clark pero superior al de Astrana; y ALP se encuentra entre la FIS y Clark. En la figura 4.30, con la que concluye el análisis de las referencias culturales, se muestra la misma información que en la 4.24 pero con los TM ordenados de menor a mayor intervención del traductor.

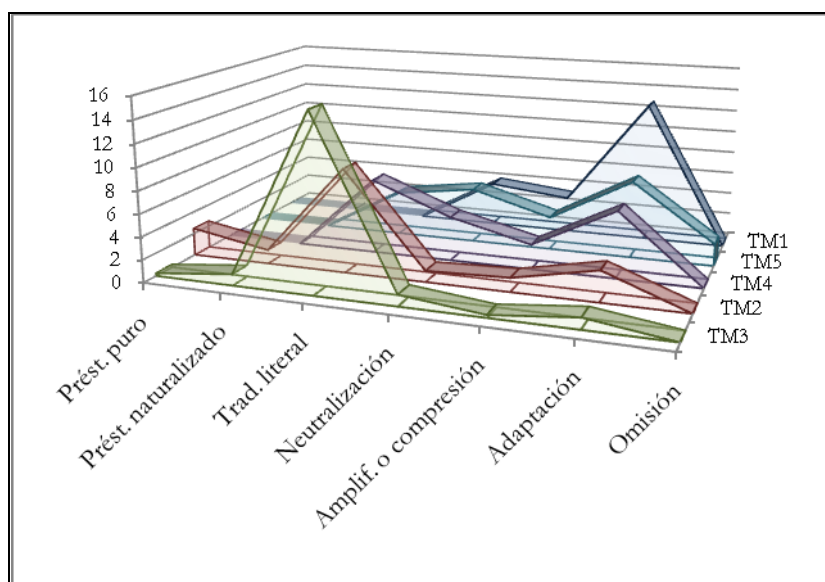


FIG. 4.30. Técnicas de traducción de las referencias culturales seleccionadas en los TM 1 a 5, de menor a mayor intervención del traductor y con los TM ordenados también según este criterio

4.2.3.2. NOMBRES PROPIOS

4.2.3.2.1. PASOS PREVIOS AL ANÁLISIS

Como preparación para el análisis de los nombres propios, se creó una tabla en la que se confrontan entre sí los nombres dados en el TO y en las cinco traducciones del subcorpus a: los personajes dramáticos y los personajes aludidos; los locales comerciales, mercantiles o industriales (*apotecónimos* —Martínez de Sousa, 2000/2007: 277—); los animales (*zooónimos* —2000/2007: 718—); los barcos; y los lugares (*topónimos*, incluidos los *cosmónimos*, o nombres relacionados con elementos del cosmos —2000/2007: 318—). En la figura 4.31 puede observarse una selección de filas de dicha tabla.

	A	B	C	D	E	F	G
1	Categorías de datos / Autores	William Shakespeare	Jaime Clark	Luis Astrana Marín	José María Valverde	Fundación Instituto Shakespeare	Ángel Luis Pujante
3	[Descriptor]	TO	JC / TM1	LA / TM2	JMV / TM3	FIS / TM4	ALP / TM5
5	PERSONAJE DRAMÁTICO (que aparece en escena y figura en la lista de pers.)						
12		Sir Toby Belch	Tobías	Sir Tobias Belch	Sir Tobias Regüeldo	Sir Toby Belch	Don Tobias Regüeldo
13		Sir Andrew Aguecheek	Don Andrés de Secorostro (sic)	Sir Andrés Aguecheek	Sir Andrés Malacara	Sir Andrew Aguecheek	Don Andrés de Carapálda
14		Malvolio	Malvolio	Malvolio	Malvolio	Malvolio	Malvolio
30	PERSONAJE ALUDIDO						
31		Mistress Mall		mistress Mall [con nota]	la señora Mall [con nota]	la señora Mall [con nota]	doña María
32		Quinapalus	Quinapalo	Quinápalo	el sabio Quinapalus	Quinapalo	Quinápalus
33		Pigrogromitus	Pigrogrómito	Pigrogromitus	Pigrogromitus	Pigrogromitus	Pigrogrómitus

FIG. 4.31. Muestra de la tabla de la fase microtextual acerca de los nombres propios con datos de los cinco TM

4.2.3.2.2. NOMBRES PROPIOS DE LOS PERSONAJES DRAMÁTICOS

La inmensa mayoría de los nombres propios de personajes dramáticos no contribuyen a diferenciar los TM 1 a 5 desde el punto de vista de la aculturización, ya que son vertidos de la misma manera en estos cinco textos: se naturalizan si requieren adaptación fonológica, ortográfica o morfológica a la LM para sonar naturales en esta (es el caso de Maria, Fabian, Valentine, Sebastian y Roderigo⁵⁷) y se mantienen tal como aparecen en el TO si no (Viola, Olivia, Feste, Malvolio, Curio, Antonio y Orsino).

La minoría restante son los *caractónimos*, o nombres «que sugieren, de forma más o menos explícita, rasgos de la apariencia física o el carácter de su portador» (Barros, 1996-1997: 58). Como señala Elam (2008: 158), el apellido de Sir Toby (Belch, ‘eructo’) habla por sí mismo de los excesos gastronómicos y alcohólicos del personaje, y el de Sir Andrew (Aguecheek, compuesto por *ague* —‘fiebre o escalofríos derivados de un estado febril’— y *cheek* —‘mejilla o nalga’—) sugiere palidez y delgadez⁵⁸.

Jaime Clark (TM1) comprime el primero reduciéndolo a «Tobías», una forma naturalizada del nombre de pila del personaje, y adapta el segundo vertiéndolo como «Don Andrés de Secorrostro [sic: Secorrostro]», donde se observan tres transformaciones: la fórmula de

⁵⁷ Nombre por el que se quería hacer llamar Sebastian.

⁵⁸ Elam (2008: 158) también reconoce en *Aguecheek* una indicación de la cobardía del personaje, indicación que no aprecian otros editores como Donno (1985/2001) y Warren y Wells (1994/1998). Por otro lado, Hotson (1954: 108, 115) considera que *Aguecheek* representa *agu-chica*, una forma abreviada de los sintagmas nominales españoles *agucia chica* o *agudeza chica*, y no asocia el apellido a ningún tipo de debilidad física; sin embargo, su hipótesis no ha encontrado respaldo en el resto de la crítica.

tratamiento *sir* se ha sustituido por una equivalente de la CM, el nombre de pila se ha naturalizado, y el apellido se ha recreado en la LM.

Luis Astrana (TM2) mantiene las fórmulas de tratamiento y los apellidos en la LO, pero naturaliza los nombres de pila. Dado que el traductor no usa notas ni ningún otro medio para explicar los significados de los apellidos ingleses, la pérdida para el lector hispano es evidente, y el grado de adecuación, alto.

José María Valverde (TM3) mantiene las fórmulas de tratamiento en inglés pero naturaliza los nombres de pila y recrea los apellidos: «Sir Tobías Regüeldo», «Sir Andrés Malacara». Es decir, su grado de adecuación es menor que el de LAM.

La FIS (TM4), en cambio, opta por una adecuación extrema: mantiene en su forma original los caractónimos al completo, sin explicar los significados de los apellidos, a semejanza de LAM.

Por el contrario, ALP (TM5) adapta las fórmulas de tratamiento, naturaliza los nombres de pila y recrea los apellidos: «Don Tobías Regüeldo», «Don Andrés de Carapálida». Dicho de otro modo, se acerca, como JC, al polo de la aceptabilidad, aunque algo menos que aquel.

A los dos caractónimos de personajes dramáticos analizados, hay que añadir el nombre que adoptó el bufón al hacerse pasar por sacerdote, a saber, Sir Topas. Si bien sus connotaciones son más inciertas que las de los caractónimos anteriores, la crítica coincide en señalar la posible asociación con el topacio (*topaz*) por las propiedades curativas contra la locura de esta piedra fina⁵⁹.

⁵⁹ Elam (2008: 159) indica que el topacio, dado su colorido cambiante, es apropiado también para Feste en vista de su cambio de atuendo y de identidad en

En general, los traductores han seguido la fórmula empleada con los caractónimos anteriores para verter este otro. Clark (TM1) y ALP (TM5) se han mantenido más cerca del polo de la aceptabilidad que sus homólogos; especialmente el primero, quien ha sustituido el nombre de pila del cura por «Matías» y en ocasiones traduce *sir* por «padre» en lugar de «don» y usa «(el) padre cura» para *Sir Topas*. Ángel Luis Pujante elige «Topacio» como nombre de pila, de modo que, a diferencia de JC, mantiene la posible asociación del nombre del cura con la piedra fina y con el nombre de Sir Toby (véase la nota 59 del presente capítulo).

Luis Astrana (TM2) y JMV (TM3) también son coherentes con las traducciones de los caractónimos anteriores, ya que utilizan «sir Topas el cura» y «sir Topacio el cura», respectivamente (aunque, en una ocasión, Valverde traduce *sir* por «señor»).

La FIS (TM4), en cambio, sorprende al adaptar la fórmula de tratamiento, que vierte como «don», «señor» e incluso «(el) señor don». El nombre de pila, en línea con las traducciones de los caractónimos anteriores, lo mantiene en inglés (salvo en una ocasión, en la que lo sustituye por «reverendo»).

La posible asociación de *Topas* con el topacio se pierde, por consiguiente, además de en el TM1, en los TM 2 y 4. En estos dos últimos textos, sin embargo, la posible relación con el nombre de Sir Toby se mantiene, y de forma más manifiesta que en el TM5 y el TM3. Respecto al juego de palabras que sugiere Elam (véase la nota 59 del presente capítulo), se pierde en todas las traducciones (excepto, quizás,

la escena en la que se hace pasar por sacerdote, y que podría aludir al mismo tiempo a los colores de su traje de bufón; además, el crítico sugiere la posibilidad de que *Topas* sea un barbarismo derivado de *Toby* y contenga un juego de palabras, con *top-ass*.

en los TM 2 y 4, puesto que los lectores que conozcan el significado de *top ass* podrían asociarlo con el nombre del cura).

4.2.3.2.3. NOMBRES PROPIOS DE LOS PERSONAJES ALUDIDOS

Los personajes de *Twelfth Night* aluden en ocasiones a personajes literarios, históricos, bíblicos, de la mitología clásica, o inventados. Los nombres de estos personajes «aludidos» se suelen verter mediante el nombre acuñado en español para el personaje en cuestión, en caso de que exista uno (normalmente ocurre con los personajes bíblicos y de la mitología clásica), y mediante un préstamo puro o naturalizado en los demás casos, y según se considere que es precisa la adaptación fonológica, ortográfica o morfológica a la LM o que no lo es.

El uso de otras técnicas queda restringido a traducciones concretas. Estas otras técnicas son empleadas de forma esporádica; no obstante, resultan significativas para mi investigación en la medida en que revelan un grado de intervención mayor que el de las traducciones en las que no se han empleado.

La omisión del nombre propio es la más destacada. A continuación se comentan los usos más relevantes de esta técnica, que se da principalmente en los TM 1 y 5. Jaime Clark (TM1, p. 99) omite la referencia a *Mistress Mall* (I.3.135 del TO, p. 283). Aún hoy día se desconoce si constituye una alusión a la doncella de Olivia (Mall es un hipocorístico de Mary) o a un personaje histórico (se han propuesto varios). Tal vez el desconocimiento del referente contribuyó a la omisión. El fragmento en prosa en el que se encuentra la referencia permite descartar que el uso de dicha técnica obedezca a cuestiones de forma (véase el comentario de la referencia 10 de 4.2.3.1.2 en lo referente al TM1).

Los TM 2 a 4 mantienen intacto el nombre inglés y, en todo caso, adaptan la fórmula de tratamiento: tanto JMV (TM3, pp. 23-24) como la FIS (TM4, p. 115) acompañan «Mall» de «señora», mientras que LAM (TM2, p. 24) conserva *Mistress*. Los tres textos contienen una nota a pie de página. La de LAM, de cerca de 500 palabras, gira en torno a la vida de Mary Frith, el personaje a quien aludía Shakespeare según el traductor (siguiendo, al parecer, al crítico George Steevens; Lothian y Craik, 1975/2000: 17). La nota al pie de JMV advierte de que no se ha identificado al «personaje de la época». Por último, la nota de la FIS indica, citando a diversos críticos, que Shakespeare podía referirse a una cortesana despreciable de la época o a Maria.

Por su parte, ALP (TM5, p. 154) usa «doña María» y no añade una nota explicativa, por lo que deja la referencia exenta de elementos foráneos y totalmente abierta a interpretaciones (a diferencia de las de los TM 2 a 4).

Clark (TM1, p. 175) también omite el nombre de pila del médico al que se alude en un fragmento en prosa de la comedia (*Dick⁶⁰ the surgeon*; V.1.202-3 del TO, p. 301), pero sin eliminar la referencia a dicho profesional: «el maestro cirujano». Ángel Luis Pujante (TM5, p. 238) hace lo propio: «don Médico». Los demás traductores, en cambio, mantienen el nombre de pila inglés: «Dick el cirujano» (LAM, TM2, p. 163), «Dick el médico» (JMV, TM3, p. 131) y «el señor don Dick el cirujano» (FIS, TM4, p. 437). Nótese que la FIS añade «el señor don». Posteriormente ofreceré más ejemplos de amplificaciones de la FIS, uno en este mismo apartado.

⁶⁰ En la época isabelina, el término *dick* significaba ‘chico, muchacho’.

Continuando con las omisiones de nombres de personajes aludidos, ALP (TM5, p. 158) vierte la referencia bíblica *a piece of Eve's flesh* (I.5.30 del TO, p. 284) como «moza», es decir, a través de una traducción comunicativa en la que desaparece la alusión a Eva (es neutralizada). En los demás TM, se mantiene la referencia bíblica (que aparece en un fragmento del TO en prosa), aunque con diversos grados de acercamiento al lector meta. Al texto de ALP sigue en aceptabilidad el de JC (TM1, p. 102), quien también utiliza una traducción comunicativa: «hija de Eva». La FIS (TM4, p. 129) ocupa la siguiente posición en dirección al polo de la adecuación con «trozo de carne [...] que Eva parió», una combinación de traducción literal (la primera parte de la traducción) y amplificación (la segunda). Finalmente, LAM (TM2, p. 31) y JMV (TM3, p. 28) realizan una traducción literal («pedazo de carne de Eva») que sitúa sus textos en la posición más cercana al polo de la adecuación.

En cuanto a las amplificaciones a las que anteriormente me he referido, en el TM4 (p. 273) se ha traducido *Lord Pandarus of Phrygia* (III.1.58-59 del TO, p. 292) por «el alcahuete don Pándaro, el frigio» (el subrayado es mío). Posiblemente, con el añadido «el alcahuete», la FIS pretendía aclarar el papel del personaje de Pándaro en la obra de Chaucer *Troilus and Criseyde*, a la que alude Shakespeare. En relación con esta posible aclaración, cabe señalar que la cantidad de notas a pie de página que generan las referencias shakespearianas a la mitología clásica en las tres primeras traducciones es considerablemente inferior a la que generan en los TM 4 y 5. Esta diferencia (de una nota, ubicada en el TM3, frente a cinco, de las cuales tres se encuentran en el TM4 y dos, en el TM5) sugiere que, con el paso del tiempo, se le supone al

público un mayor desconocimiento de la mitología clásica. Tal vez este dato, de confirmarse, es extrapolable a la literatura medieval.

4.2.3.2.4. APOTECÓNIMOS, NOMBRES DE BARCOS Y ZOÓNIMOS

Los nombres de cosas y animales son terreno exclusivo del préstamo naturalizado, técnica que prácticamente relega las diferencias en este plano entre los cinco TM a cuestiones ortotipográficas de poco interés para esta tesis. La excepción es la traducción del apotecónimo *Elephant* (III.3.39, III.3.49 y IV.3.5 del TO, pp. 294 y 229), nombre de una posada. Este da lugar a dos amplificaciones distintas —ambas combinadas con el préstamo naturalizado— en el TM4 (pp. 311 y 407, respectivamente): «un lugar que llaman “El Elefante”» y «la taberna del Elefante [sic: sin entrecomillar]» (el subrayado es mío). Nótese la tendencia de la FIS a la ampliación al verter nombres propios.

4.2.3.2.5. TOPÓNIMOS

Como los nombres de cosas y animales (véase 4.2.3.2.4), los topónimos son menos abundantes en la comedia que los nombres de personajes dramáticos y de personajes aludidos. De nuevo, las traducciones del subcorpus suelen coincidir en la técnica empleada, que varía según el tipo de elemento, en este caso según el topónimo haga referencia a un lugar real o a uno ficticio. Para verter los primeros, se recurre habitualmente al nombre acuñado en español para el lugar (Iliria, las Indias, etcétera), del que no existen variantes que puedan diferenciar las traducciones (como Mississippi, Misisipi y Misisipí, o Rotterdam, Róterdam y Róterdam). El único topónimo ficticio (el cosmónimo *Queubus*) es vertido a través de un préstamo puro o un préstamo naturalizado, dependiendo del TM, sin que la

diferencia de efecto entre una técnica y otra sea significativa, debido a la forma latina del nombre original.

Existen dos topónimos cuyo referente es en mayor o menor medida incierto: Messaline y Candy. Ambos generan traducciones distintas que reflejan la influencia de la crítica textual en los TM. Jaime Clark (TM1) omite el segundo a causa de la versificación de la réplica, como se puede comprobar al contrastar el texto original y su traducción:

First Off. Orsino, this is that Antonio
That took the Phoenix and her fraught from Candy;
And this is he that did the Tiger board,
When your young nephew Titus lost his leg:
Here in the streets, desperate of shame and state,
In private brabble did we apprehend him.

(V.1.64-70; TO, R26, p. 300)

ALG. 1.º Orsino, este es aquel Antonio
Que el Fénix os quitó con cargamento;
Este es quien abordara el tigre cuando
Perdió la pierna vuestro deudo Tito .
Aquí en las calles, temerario y rudo
Prendímosle, trabado en una riña.

(TM1, R26, p. 171)

4.2.3.3. RÉPLICAS AÑADIDAS O SUPRIMIDAS

La adición o supresión de réplicas desvelada por la fase macrotextual podría aportar nuevos datos de interés sobre las traducciones del subcorpus, ya que podría poner al descubierto, entre otros fenómenos, una clara disposición a ocultar u omitir lo que al lector meta pudiera resultar extraño por pertenecer a una cultura ajena. En consecuencia, se han analizado las réplicas añadidas o suprimidas

centrando la atención en las posibles causas del *shift*. En este apartado se presentan los resultados de dicho análisis, del que no han formado parte las traducciones de LAM (TM2) y la FIS (TM4) debido a que no presentan ni adiciones ni supresiones de réplicas (véase 4.2.2.3).

De las demás traducciones del subcorpus, la de ALP (TM5) ha ofrecido al análisis una réplica añadida; la de JMV (TM3), dos suprimidas; y la de JC (TM1), siete suprimidas. Los resultados del análisis se presentan traducción por traducción en este orden, por razones expositivas.

Al examinar el fragmento del texto de ALP que suma una réplica a la comedia, se ha advertido que dicha adición responde meramente a una cuestión textual: siguiendo al editor John Dover Wilson (1881 - 1969) (Wells y Taylor, 1987/1997: 422, 3.4.87/1563), ALP considera dos réplicas (las R146 y R147 del acto III, escena 4, de su traducción, p. 209) lo que en el infolio —y en el TO usado como referencia en esta tesis— es una sola réplica (la R146 del acto III, escena 4 [líneas 97-98], de The Globe Edition, p. 295). Por tanto, la primera desviación macrotextual analizada carece de interés.

En cuanto a las supresiones de JMV, tampoco aportan datos relativos al grado de intervención del traductor para acercar el texto al lector meta. En la primera, cuyo contexto es el de la referencia 3 de 4.2.3.1.2, Valverde asigna el contenido de una réplica de Sir Andrew a Sir Toby, y suprime la réplica anterior de Sir Toby. Con toda probabilidad, dichos desvíos del TO son fruto de un error, ya que, a consecuencia de ellos, la acción —modificada— resulta absurda, como se podrá observar seguidamente.

TO (I.3.65-74, R59-63, p. 282):

Sir To. An thou let part so, Sir Andrew, would thou mightst never draw sword again.

Sir And. An you part so, mistress, I would I might never draw sword again. Fair lady, do you think you have fools in hand?⁶¹

Mar. Sir, I have not you by the hand.

Sir And. Marry, but you shall have; and here's my hand.

Mar. Now, sir, 'thought is free.' I pray you, bring your hand to the buttry-bar and let it drink.

TM3 (R59-62, p. 21):

SIR TOBIAS. Si os marcháis así, señora, que no vuelva yo nunca a desenvainar la espada. Bella señora, ¿creéis tener en la mano a unos tontos?

MARÍA. Señor, no os tengo de la mano.

SIR ANDRÉS. Pardiez, pero me tendréis, y aquí está mi mano.

MARÍA. Bueno, señor, el pensamiento es libre. Os ruego que llevéis a vuestra mano a la taberna y le deis de beber.

Según el TM3, Sir Toby, y no Sir Andrew, es el personaje que nunca volvería a desenvainar la espada y el que pregunta a Maria si cree tener entre manos a unos tontos. Sin embargo, Sir Andrew es el que responde después a María que ella le va a tener de la mano.

La segunda réplica omitida por JMV parece deberse también a una confusión. Pertenece al momento de la comedia en el que Feste comienza a actuar como *Sir Topas the curate*, más en particular a una

⁶¹ En las citas del TO y de los TM incluidas en este apartado, el subrayado es mío e indica las desviaciones macrotextuales.

secuencia de intervenciones de Sir Toby en las que este personaje jalea al bufón, y tiene un efecto cómico, como se podrá observar a continuación.

TO (IV.2.13-31, R27-36, p. 298):

Sir To. Jove bless thee, master Parson.

Cl. Bonos dies, Sir Toby: for, as the old hermit of Prague, that never saw pen and ink, very wittily said to a niece of King Gorboduc, ‘That that is is;’ so I, being master Parson, am master Parson; for, what is ‘that’ but ‘that,’ and ‘is’ but ‘is’?

Sir To. To him, Sir Topas.

Cl. What, ho, I say! peace in this prison!

Sir To. The knave counterfeits well; a good knave.

Mal. [*Within*] Who calls there?

Cl. Sir Topas the curate, who comes to visit Malvolio the lunatic.

Mal. Sir Topas, Sir Topas, good Sir Topas, go to my lady.

Cl. Out, hyperbolic fiend! how vexest thou this man! talkest thou nothing but of ladies?

Sir To. Well said, master Parson.

Es una réplica exenta de dificultad, que los demás traductores del subcorpus han vertido como sigue:

TM1 (p. 164):

D. TOB. El pícaro disimula bien. ¡Valiente pícaro!

TM2 (p. 140):

SIR TOBIAS

El tunante imita a la perfección. Un excelente tunante.

TM4 (p. 387):

SIR TOBY
¡Qué estilo tiene el muy bribón!

TM5 (p. 224):

DON TOBÍAS
El muy pillo lo hace bien. Buen pillo.

Valverde, sin embargo, la suprime, pero mantiene el resto de las intervenciones de Sir Toby en el pasaje, como se muestra seguidamente.

TM3 (R27-35, pp. 112-113):

SIR TOBÍAS. Dios os bendiga, señor párroco.

GRACIOSO. *Bonos dies*, sir Tobías: pues, como dijo muy ingeniosamente el viejo ermitaño de Praga que nunca vio papel ni tinta, hablando con una sobrina del rey Gorboduc: «Lo que es, es»: siendo yo el señor párroco, soy señor párroco: pues ¿qué es eso, sino eso? ¿Y qué es sino es?

SIR TOBÍAS. [*Señalando adentro.*] A él, señor Topacio.

GRACIOSO. ¡Eh, ah! Paz en esta prisión.

MALVOLIO (*desde dentro*). ¿Quién llama?

GRACIOSO. Sir Topacio, el cura, que viene a visitar a Malvolio el lunático.

MALVOLIO. Señor Topacio, señor Topacio, buen señor Topacio, id a ver a mi señora.

GRACIOSO. ¡Fuera, demonio hiperbólico! ¿Cómo atormentas a este hombre? ¿No haces más que hablar de señoras?

SIR TOBÍAS. Bien dicho, señor párroco.

Todo ello parece indicar que esta segunda supresión de JMV, que resta comicidad y afecta al ambiente escénico, fue, como la primera, involuntaria.

Las supresiones de JC son en general muy diferentes de todas las desviaciones macrotextuales analizadas hasta el momento en este apartado, ya que en su inmensa mayoría tienen como objetivo omitir juegos de palabras.

En la tabla 4.1, se muestran las dos primeras, que, como se podrá observar, son en realidad una supresión (la de la réplica R88 del acto I, escena 3 [línea 130], del TO, p. 283) y la fusión de las réplicas anterior y posterior a la suprimida en una sola (la R87 del acto I, escena 3 [s. l.], del TM1, p. 99).

Acto I, escena 3			
R87-90 [l. 129-142] del TO, p. 283		R87-88 [s. l.] del TM1, p. 99	
TO R87:	Sir And. Faith, I can cut a caper.	TM1 R87:	D. And. A fe, sé hacer una cabriola, y <u>creo que doy el salto de gato tan bien como cualquiera en Iliria.</u>
TO R88:	<u>Sir To. And I can cut the mutton to't.</u>	TM1:	
TO R89:	<u>Sir And. And I think I have the back-trick simply as strong as any man in Illyria.</u>	TM1:	
TO R90:	Sir To. Wherefore are these things hid? wherefore have these gifts a curtain before 'em? are they like to take dust, like Mistress Mall's picture? why dost thou not go to church in a galliard and come home in a coranto? My very walk should be a jig; I would not so much as make water but in a sink-a-pace. What dost thou mean? Is it a world to hide virtues in? I did think, by the excellent constitution of thy leg, it was formed under the star of a galliard.	TM1 R88:	D. Tob. ¿Y guardas ocultos tales dotes? ¿Cuelgas una cortina delante de esas gracias? ¿Temas acaso que se manchen de polvo? ¿Por qué no te vas á misa bailando unas seguidillas, y te vuel-ves á casa luciendo tu garbo en un bolero? Si fuera tú, mi paso constante seria una jota; no hiciera aguas siquiera sin ejecutar una zarabanda. ¿Estás en tí? ¿Es algun paraíso este mundo para que mantengas ocultas tales vir-tudes? Ya me imaginé, al ver la excelente he-chura de tu pierna, que fué formada bajo el influjo de un astro bailarín.

TABLA 4.1. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (1)

En la réplica suprimida, Sir Toby juega con el doble sentido de *caper*: a) 'salto' (*cut a caper*: 'saltar'); b) 'condimento empleado al hacer salsa para cordero' (Warren y Wells, 1994/1998: 99; Elam, 2008: 179). Podría existir otro juego de palabras en *mutton*, que en lenguaje argótico significa 'prostituta' (*cf.* Onions, 1911/1986: 177; Donno, 1985/2001: 54-55; Warren y Wells, 1994/1998: 99; y Elam, 2008: 179). Jaime Clark probablemente consideró uno o ambos juegos intraducibles. El resultado no es solo la evidente pérdida de los efectos

estilísticos, dramáticos, etc. del juego con el lenguaje de Shakespeare⁶², sino también una aculturización.

También debió de considerar Clark intraducibles los dos juegos de palabras de la tabla 4.2, que determinan las dos supresiones de réplicas siguientes.

Acto I, escena 5			
R171-174 [l. 159-163] del TO, p. 285		R169-170 [s. l.] del TM1, p. 106	
TO R171:	Oli. What kind o' man is he?	TM1 R169:	Oliv. ¿Qué clase de hombre es?
TO R172:	<u>Mal. Why, of mankind.</u>	TM1:	
TO R173:	<u>Oli. What manner of man?</u>	TM1:	
TO R174:	Mal. Of very ill manner; he'll speak with you, will you or no.	TM1 R170:	Mal. De una clase muy mal criada: está resuelto á hablarla, quiera vuesa merced ó no.

TABLA 4.2. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (II)

Clark omite tanto el juego entre los términos *kind o'man* ('tipo o clase de hombre') y *mankind* ('humanidad, género humano') como aquel entre las acepciones 'tipo, clase' y 'carácter, genio' del término *manner*.

La tabla 4.3 muestra de nuevo una supresión (la de la réplica R43 del acto II, escena 3 [línea 65], del TO, p. 287) y una fusión de dos réplicas en una (la R42 del acto II, escena 3 [s. l.], del TM1, p. 118) como consecuencia del juego con el lenguaje de Shakespeare.

⁶² Véase la nota 11 del capítulo 1. Para más información acerca de los efectos de los juegos de palabras de Shakespeare, puede consultarse Delabastita (1993: 136-151).

Acto II, escena 3			
R42-45 [l. 63-70] del TO, p. 287		R42-43 [s. l.] del TM1, p. 118	
TO R42:	Sir And. An you love me, let's do't: I am dog at a catch.	TM1 R42:	D. And. Si me amais, hagamos eso. Soy el diablo en persona cantando una jácara. <u>Cantemos aquello de <i>Gran pícaro...</i></u>
TO R43:	<u>Clo. By'r lady, sir, and some dogs will catch well.</u>	TM1:	
TO R44:	<u>Sir And. Most certain. Let our catch be, 'Thou knave.'</u>	TM1:	
TO R45:	Clo. 'Hold thy peace, thou knave,' knight? I shall be constrained in't to call thee knave, knight.	TM1 R43:	Buf. ¿Qué? aquello de <i>Calla, calla, gran pícaro?</i> Me veré precisado á llamarte pícaro, hidalgo.

TABLA 4.3. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (III)

En este caso se juega con distintas acepciones de los términos *dog* ('experto, experimentado' y 'perro') y *catch* ('acción de cantar un canon' o 'canon', y 'cazar' o 'coger —por ejemplo, un balón—') (Warren y Wells, 1994/1998: 126; Elam, 2008: 216).

La causa de la séptima (y última) supresión de réplica de JC es más difícil de identificar. La réplica suprimida (R64 del acto II, escena 3 [línea 117], del TO, p. 288) pertenece al fragmento en el que Sir Toby, Sir Andrew y Feste están armando un gran alboroto de noche y Maria y Malvolio intentan que depongan su actitud, mientras ellos continúan cantando alegremente. Dicha réplica no plantea ninguna dificultad, como se puede observar en la tabla 4.4.

Acto II, escena 3			
R58-68 [l. 109-121] del TO, p. 288		R56-65 [s. l.] del TM1, p. 120	
TO R58:	<i>Sir To.</i> 'Farewell, dear heart, since I must needs be gone.'	TM1 R56:	D. TOB. (Canta) <i>Adios, que parta es fuerza, prenda amada.</i>
TO R59:	<i>Mar.</i> Nay, good Sir Toby.	TM1 R57:	MAR. ¡Don Tobías, por Dios!
TO R60:	<i>Clo.</i> 'His eyes do show his days are almost done.'	TM1 R58:	BUF. (Canta.) <i>Cercana muerte anuncia su mirada.</i>
TO R61:	<i>Mal.</i> Is't even so?	TM1 R59:	MAL. ¿No acabareis?
TO R62:	<i>Sir To.</i> 'But I will never die.'	TM1 R60:	D. TOB. (Canta.) <i>Jamás acabaré.</i>
TO R63:	<i>Clo.</i> Sir Toby, there you lie.	TM1 R61:	BUF. (Canta.) <i>Mentís, hidalgo á fé.</i>
TO R64:	<u><i>Mal.</i> This is much credit to you.</u>	TM1:	
TO R65:	<i>Sir To.</i> 'Shall I bid him go?'	TM1 R62:	D. TOB. (Canta.) <i>¿Le mando que se largue?</i>
TO R66:	<i>Clo.</i> 'What an if you do?'	TM1 R63:	BUF. (Canta.) <i>Hacedlo, aunque le amargue.</i>
TO R67:	<i>Sir To.</i> 'Shall I bid him go, and spare not?'	TM1 R64:	D. TOB. (Canta.) <i>Le mando que se largue al majadero?</i>
TO R68:	<i>Clo.</i> 'O no, no, no, no, you dare not.'	TM1 R65:	BUF. (Canta.) <i>No, no, no, no; que no lo osais infero.</i>

TABLA 4.4. Supresiones de réplicas de Jaime Clark (IV)

Los demás traductores del subcorpus la han vertido como sigue.

TM2 (p. 62):

MALVOLIO
¡Os hacéis gran honor!

TM3 (p. 52):

MALVOLIO. Eso os hace mucho honor.

TM4 (p. 195):

MALVOLIO
¡Mucho os honra decir eso!

TM5 (p. 177):

MALVOLIO
¡Muy honroso!

La supresión de JC podría deberse a un descuido o a la intención de no interrumpir los tres pareados que componen el final de la canción (réplicas R60-65 del TM1). Nótese que el traductor se desvía en otras ocasiones del original en este fragmento a causa de la rima (véanse la adición de «á fé» en la réplica R63 del TO, las adiciones de «majadero» e «infierno» en las réplicas R67 y R68 del TO, y la traducción de la réplica R66 del TO).

4.2.4. Análisis sistémico

4.2.4.1. TRADUCCIONES DE EV, JC, JB Y RML (~1873-1917), CON ESPECIAL ATENCIÓN A LA DE CLARK

El análisis microtextual de las referencias culturales situó el texto JC, de entre las traducciones del subcorpus, en el extremo de mayor acercamiento a la CM, con un uso muy acentuado de la adaptación, seguida de la neutralización y la compresión, técnicas estas tres a las que hay que añadir la de la creación. Esta representa un grado máximo

de intervención y es empleada por Clark reiteradamente, mientras que no se da en ningún otro TM.

Tales resultados se han visto corroborados tanto en el análisis microtextual de los nombres propios, durante el cual el TM1 casi siempre ha ocupado la posición más cercana al polo de la aceptabilidad, como en el análisis microtextual de las réplicas suprimidas o añadidas, que ha revelado la tendencia de JC a suprimir las réplicas con juegos de palabras.

Como se indicó en 3.2, el texto de JC es la primera traducción directa del inglés de *Twelfth Night* y, por tanto, en relación con las demás traducciones del subcorpus (también realizadas desde la LO) tiene un papel precursor.

Jaime Clark, no obstante, como traductor n.º 2, posiblemente pudo consultar la versión de EV (traductor n.º 1), realizada del francés (véanse 3.1 y 3.2), aunque en la introducción a sus traducciones shakespearianas no la mencione (véase 4.2.1.1). Al confrontar las versiones de *Twelfth Night* de ambos traductores a fin de identificar una posible influencia de la primera en la segunda, el resultado ha sido negativo.

Tampoco se ha detectado una influencia clara en el TM1 de la traducción francesa de Letourneur, que JC reconoció haber consultado en ocasiones (véase 4.2.1). Sin embargo, la deuda que el traductor manifiesta tener con la traducción alemana de Schlegel (véase 4.2.1) queda patente al constatar que el texto de JC es paralelo al de su predecesor alemán en todos los fragmentos en los que el napolitano suprimió réplicas que contenían juegos de palabras. No solo Schlegel había suprimido las mismas réplicas, sino que a veces había empleado incluso la misma terminología, como refleja la tabla 4.5: obsérvense el

uso de *Kapriole* y, sobre todo, *Katzensprung* (el *back-trick* es un salto de baile hacia atrás, mientras que el salto de gato —*saut de chat* en inglés— es hacia delante).

Acto I, escena 3					
R87-89 [l. 129-132] del TO, p. 283		R87 [s. l.] del TM1, pp. 98-99		R59 [s. l.] de Schlegel, p. 10	
TO R87:	Sir And. Faith, I can cut a <u>caper</u> .	TM1 R87:	D. And. A fe, sé hacer una <u>cabriola</u> , y creo que doy el <u>salto de gato</u> tan bien como cualquiera en Iliria.	Schlegel R59:	Junker Christoph. Mein Seel, ich kann eine <u>Kapriole</u> schneiden, und den <u>Katzensprung</u> tu ich aufs Haar so hoch als irgendeiner in Illyrien.
TO R88:	Sir To. And I can cut the mutton to't.	TM1:		Schlegel:	
TO R89:	Sir And. And I think I have the <u>back-trick</u> simply as strong as any man in Illyria.	TM1:		Schlegel:	

TABLA 4.5. Evidencia de la influencia de la traducción de Schlegel en la de Jaime Clark

Esto podría llevar a pensar que JC tradujo en realidad del alemán, a partir de la versión de Schlegel. Tal hipótesis ha quedado descartada al comprobar que existen faltas de correspondencia significativas entre la traducción teutona y la de JC. Por citar varios ejemplos, Schlegel no había realizado la última supresión de réplica efectuada por JC (la de la réplica R64 del acto II, escena 3, del TO; véase 4.2.3.3) y, lo que es más importante, la traducción de JC tiene dos réplicas menos que la de Schlegel en el acto I, escena 5, debido a una cuestión textual. Como se puede observar en la tabla 4.6, lo que es una sola réplica en el texto de JC, en el de Schlegel son tres debido a que la frase «Tell me your mind» es asignada a Olivia en lugar de a Viola. Como también refleja la tabla 4.6, el texto de The Globe Edition (1864/1865) presenta la misma

segmentación en réplicas que el de JC, lo que corrobora que JC tradujo a partir de dicha edición inglesa⁶³ (véase 4.2.1.1.2).

Acto I, escena 5		
R193 [l. 217-220] del TO, p. 285	R189 [s. l.] del TM1, p. 107	R83-85 [s. l.] de Schlegel, p. 18
TO R193: Vio. No, good swabber; I am to hull here a little longer. Some mollification for your giant, sweet lady. <u>Tell me your mind: I am a messenger.</u>	TMI R189: Viol. No, buen grumete; pienso navegar á palo seco por estos mares algun tiempo más.— Desbravad á esa fiera, hermosa dama. <u>Manifestadme vuestro parecer; soy humilde mensajero.</u>	Schlegel R83: Viola. Nein, guter Schiffsjunge; ich will hier noch ein wenig länger herumkreuzen. – Macht doch Euern Riesen da ein wenig zahm, mein schönes Fräulein.
		Schl. R84: <u>Olivia. Sagt, was Ihr wollt.</u>
		Schl. R85: <u>Viola. Ich bin ein Botschafter.</u>

TABLA 4.6. Evidencia de que Jaime Clark no tradujo del alemán (I)

Así mismo, en el acto II, escena 3, ocurre lo contrario: la traducción de Schlegel tiene dos réplicas menos que la de JC, debido a que el alemán suprimió dos réplicas que contenían un juego de palabras y JC no (véase la tabla 4.7).

⁶³ A modo de digresión, cabe mencionar que las traducciones de LAM (TM2) y JMV (TM3) segmentan el pasaje de la misma manera que Schlegel, mientras que las de la FIS (TM4) y ALP (TM5) lo segmentan como The Globe Edition y JC —al igual, por otro lado, que The New Cambridge Shakespeare, The Oxford Shakespeare y The Arden Shakespeare—.

Acto II, escena 3					
R70-74 [l. 178-186] del TO, p. 288		R167 [s. l.] del TM1, p. 122		R68-70 [s. l.] de Schlegel, p. 28	
TO R70:	Sir To. He shall think, by the letters that thou wilt drop, that they come from my niece, and that she's in love with him.	TM1 R67:	D. Tob. Se figurará que las cartas que tú extraviarás proceden de mi sobrina, y que ella está enamorada de él.	Schlegel R68:	Junker Tobias. Er soll denken, die Briefe, die du ihm in den Weg fallen lässtest, kämen von meiner Nichte, und sie wäre in ihn verliebt.
TO R71:	<u>Mar. My purpose is, indeed, a horse of that color.</u>	TM1 R68:	<u>Mar. No es otro mi propósito.</u>	Schlegel:	
TO R72:	<u>Sir And. And your horse now would make him an ass.</u>	TM1 R69:	<u>D. And. Harásle hacer papel de burro insigne.</u>	Schlegel:	
TO R73:	Mar. Ass, I doubt not.	TM1 R70:	Mar. Insigne burro, es cierto.	Schlegel R69:	Maria. Ja, so sieht der Handel ungefähr aus.
TO R74:	Sir And. O, 'twill be admirable!	TM1 R71:	D. And. ¡Oh, será admirable!	Schlegel R70:	Junker Christoph. Oh, es wird prächtig sein!

TABLA 4.7. Evidencia de que Jaime Clark no tradujo del alemán (II)

Como se puso de relieve en el capítulo 2, apartado 2.5, las traducciones shakespearianas de Schlegel parten de una concepción estética muy concreta, entroncada con el romanticismo alemán. Jaime Clark parece afín al movimiento romántico no solo por tomar a Schlegel y al prerromántico Letourneur como traductores de referencia para sus versiones shakespearianas, sino también en vista de las demás traducciones que publicó; a saber, la novela de la escritora romántica inglesa Caroline Norton y las poesías líricas alemanas de autores como Heine, Humboldt y Uhland (véase 3.2).

Ello, unido a su faceta de poeta (véase 3.2), debió de determinar el que se decantara por traducir en verso, marcando una nueva ruptura con la tradición shakespeariana anterior, que, además de impulsar a

traducir del francés (véase la figura 3.1 en el capítulo 3, apartado 3.2), impulsaba a traducir en prosa, como hicieron EV y otros traductores de la colección de Francisco Nacente (véase el capítulo 3, apartado 3.1).

La traducción en verso le obligó en ocasiones a recurrir a la amplificación y la compresión, como se ha puesto de manifiesto al final de 4.2.3.2 y 4.2.3.3. En otras ocasiones, según se desprende de la comparación con la traducción de Schlegel, no dudó en suprimir réplicas con juegos de palabras que su principal traductor de referencia había considerado intraducibles; no obstante, cuando reparó en una forma de verter al castellano un fragmento que dicho traductor había suprimido por contener un juego de palabras, se desmarcó de él y lo vertió.

Llama la atención el que, siendo el primer traductor del subcorpus, prácticamente no se le haya detectado ningún cambio de sentido. El único que sacó a la luz el análisis microtextual de las referencias culturales es el de la traducción de *cypress*, comprensible por cuanto el significado de este término no estaba claro todavía casi un siglo después de que Clark hiciera su traducción, como refleja una nota a pie de página del texto de JMV (véase la referencia 14 de 4.2.3.1.2).

Por otro lado, su frecuente uso de la adaptación sugiere un fuerte interés por que el texto provocara en los lectores españoles el mismo efecto que el TO provocaba en los lectores anglosajones, y una menor preocupación por verter estrictamente las palabras de Shakespeare, aunque, en línea con los principios estéticos de Schlegel, se encontraba muy lejos de las versiones mutiladas derivadas de las adaptaciones de Ducis (véase 2.5).

Cabe suponer que su propósito no era crear traducciones representables, sino contribuir a la difusión de la obra del Bardo en España incorporando al sistema literario español traducciones fieles al espíritu de los textos de Shakespeare. Así trató de prestar servicio al pueblo español, que el año en el que comenzaron a aparecer las traducciones de JC había proclamado la Primera República, cumpliendo los deseos expresados por el traductor en su libro *El guía del buen ciudadano*. Desgraciadamente para Clark, cuando salió a la luz el tomo con *Noche de Reyes*, la república languidecía bajo el Gobierno del general Francisco Serrano, tras la sucesión de cuatro presidentes y el golpe de Estado del general Manuel Pavía. Poco después, el traductor falleció, dejando su colección de obras de Shakespeare inacabada. No se volvió a editar ni imprimir, salvo obras sueltas (véase 3.2).

Llama la atención que la traducción de EV, tampoco destinada a la representación, posiblemente apareció también durante la Primera República (véase 3.1) y, a ciencia cierta, lo hizo en un periodo igualmente marcado por la inestabilidad política y social, encuadrado asimismo en «uno de los [sexenios] más agitados que se recuerdan en nuestro país» (Comellas, 2008: 278), el de 1868-1874.

Jacinto Benavente, el tercer traductor, tampoco trabajó en un periodo sosegado y próspero de la historia de España, sino poco después del desastre de 1898. La Revolución de 1868 había agravado los problemas del teatro español (Gies, 1996: 36). Hacia 1875, su decadencia era tema frecuente de conversación en las esferas literaria y periodística (Gies, 1996: 40) y, en 1976, el escritor y crítico literario Manuel de la Revilla señaló entre las causas principales el que se perpetuara un sistema en el que los actores tenían un poder excesivo: «el drama se hace para los actores, y no los actores para el drama»

(Revilla, 1976/1883⁶⁴: 459; citado en Gies, 1996: 41). De esta forma precisamente fue como nació la traducción de Benavente al filo del cambio de siglo (véase 3.3), una vez perturbado el denominado «remanso de la Restauración» (Comellas, 2008: 285) y cuando empezaban a aparecer en el mundo de las letras y del pensamiento un conjunto de voces, críticas con los españoles y sus Gobiernos, a las que posteriormente se les denominó *generación del 98* y entre las que se encuentra el propio Benavente (Comellas, 2008: 300). Obra de nueva creación inspirada en el drama de Shakespeare, *Cuento de amor* se representó en un teatro —el de la Comedia, de Madrid— que, bajo la dirección del actor y director Emilio Mario, se estaba convirtiendo en sede de las obras experimentales, y en el que se llevaron a la escena piezas de Benito Pérez Galdós y Enrique Gaspar (Gies, 1996: 475-476).

Tras unos primeros años del siglo XX marcados en lo político por intentos regeneracionistas firmes pero frustrados, se sucedieron en España Gobiernos débiles casi siempre desbordados por los problemas, lo que no impidió cierto progreso económico durante la primera guerra mundial, impulsado por la demanda externa de los países beligerantes (Comellas, 2008: 301-310). En este entorno de prosperidad económica, Vicente Blasco Ibáñez concibió y vio hacerse realidad su plan de publicar el teatro completo de Shakespeare en castellano en su casa editorial, una iniciativa marcadamente comercial (véase 3.4) que vino a dar difusión a más de una treintena de traducciones de la obra de Shakespeare publicadas en nuestro país en el siglo XIX (entre ellas, la traducción de *Twelfth Night* de EV)

⁶⁴ Revilla, M. de la (1876/1883). La decadencia de la escena española y el deber del gobierno. En M. de la Revilla (1883), *Obras de Manuel de la Revilla*. Madrid: Víctor Saiz.

presentándolas como nuevas traducciones a cargo de un traductor que, como han demostrado las investigaciones realizadas en el marco de esta tesis doctoral, es ficticio. La colección, fraudulenta también porque lleva el título de *Shakespeare: obras completas* y excluye tanto la obra poética del Bardo como sus dramas *Titus Andronicus* y *Pericles* (véase 3.4), tiene el mérito de ofrecer traducciones propiamente dichas —frente a plagios—, aunque del francés, de *Much Ado About Nothing* (previamente traducida del inglés por JC) y *Henry VI (Part One)* (la primera versión en español de la obra).

4.2.4.2. TRADUCCIONES DE LAM Y LF (1924-1953), CON ESPECIAL ATENCIÓN A LA PRIMERA

La siguiente traducción de *Twelfth Night* aparece en la segunda década del siglo XX, en una colección de obras del Bardo marcada por el rechazo de LAM a las traducciones anteriores de Shakespeare en España (véase 3.5). Este espíritu de renovación se observa también en la persona de Nicolás María Urgoiti, fundador y director de la editorial que encargó la colección. Urgoiti expresaba lo siguiente en 1917 con motivo de la fundación del diario *El Sol*, que puso en marcha tan solo un año antes de crear CALPE: «La renovación nacional en todas las esferas de la ciudadanía, de la cultura y del trabajo es la guía y enseña de nuestro pensamiento y nuestra voluntad» (Urgoiti, 1917⁶⁵; citado en Sánchez Vigil, 2006: 260).

El carácter renovador de la traducción de LAM ha quedado de manifiesto en cada una de las fases de análisis a las que se ha sometido dicha traducción. El traductor rompe con la tendencia a traducir del francés que venía criticando, siguiendo en este sentido la estela de JC;

⁶⁵ Urgoiti, N. M. (1917, 1 de diciembre). Editorial. *El Sol*.

pero se aparta también de la traducción del napolitano, vertiendo la comedia en prosa con el argumento de que ninguna versión en verso era buena porque, bien la métrica, o bien la rima, impedían «permanecer fieles al autor» (Astrana Marín, 1929/1972: 18). Así mismo, parte por primera vez de una edición del siglo XX: la *The Oxford Shakespeare* del editor W. J. Craig (1913) (1929/1972: 16-17), y aunque sus paratextos recuerdan los de JC tanto por su variedad como por su erudición, LAM es el primer traductor del corpus en incorporar a su colección una bibliografía de fuentes consultadas (si bien lo hizo en la edición completa, de Aguilar, de sus obras de Shakespeare, y no en la serie de títulos individuales de CALPE, al igual que su amplio estudio preliminar se publicó en Aguilar y no en CALPE).

También es LAM el primer traductor del corpus que mantiene escrupulosamente el número de réplicas del TO, distanciándose de las supresiones y adiciones que había denunciado que existían en traducciones anteriores (véase 3.5).

Para terminar con la exposición de sus aspectos renovadores, y ciñéndome ya al ámbito del subcorpus, el erudito inclina con fuerza su texto hacia la traducción literal, aunque usa tal variedad de técnicas que ciertamente su «método» puede considerarse «eclectico», como él mismo lo definió en 1929 (Astrana Marín, 1929/1972: 20).

Pese a esta intención renovadora, el erudito incurrió en errores por los que había criticado con dureza a traductores anteriores: un elevado número de interpretaciones erróneas, que supera el de cualquier otro traductor del subcorpus; y la falta de notas que faciliten al lector la comprensión, aunque incluye algunas, a veces extensas (cf. 3.5).

Tales errores no han impedido una enorme difusión internacional del texto, a raíz de su pertenencia a las primeras obras completas de Shakespeare en español, la cual ha favorecido también su puesta en escena, pese a que no estuviera concebido para ser representado.

Luis Astrana realizó la mayoría de las traducciones de su colección de obras del Bardo, incluida probablemente *Noche de Epifanía*, en un insólito periodo de calma y prosperidad de la historia de España, propiciado por la estabilidad aportada por la dictadura de Primo de Rivera, así como por una coyuntura internacional extraordinariamente favorable (Comellas, 2008: 315-321). Dicho periodo se vio truncado con la gran depresión, que desencadenó la llegada de la Segunda República, a la cual sucedió en pocos años la guerra civil. La derrota del bando republicano en esta contienda y la dictadura posterior tuvieron efectos significativos en la historia de la traducción de Shakespeare a nuestra lengua, como anticipó el capítulo 3 y se volverá a poner de manifiesto en este capítulo.

El poeta y traductor natural de Zamora León Felipe se exilió en México en 1940. Un decenio después, el país comenzaba a vivir un periodo de esplendor al que se ha dado en denominar «el milagro mexicano» (Gracida Romo, 2002: 73-79). En este contexto, se fundó en la UNAM en 1952 la compañía Teatro Universitario, que representó en 1953 la paráfrasis de León Felipe basada en *Twelfth Night*, creada para dicho montaje (véase 3.6).

Entretanto, la segunda guerra mundial significaba para España la continuación del conflicto interno y el aislamiento del resto del mundo. Nuestro país no empieza a recuperarse económicamente hasta el año en el que se publica en la revista teatral madrileña *Primer Acto* la paráfrasis de León Felipe: 1961 (Comellas, 2008: 344-348).

4.2.4.3. TRADUCCIONES DE JMV, JNF Y FP (1968-1983), CON ESPECIAL ATENCIÓN A LA PRIMERA

En 1964, mientras comenzaban a fraguar las movilizaciones obreras y estudiantiles de los españoles en oposición al régimen franquista (Fusi, 1986/2000; Perfecto García, 2008), surgieron a escala mundial iniciativas encaminadas a conmemorar el IV centenario del nacimiento de Shakespeare. Dos de estas iniciativas dieron lugar a nuevas traducciones de *Twelfth Night* en español: las de Emir Rodríguez Monegal y José María Valverde. La primera, que no se publicaría hasta 1994, se creó para una producción teatral uruguaya estrenada en abril de 1964 (véase 3.11) y, como la mayoría de las versiones para el teatro del corpus, presenta un número de réplicas significativamente inferior al del TO (no obstante, la reducción de réplicas de las versiones teatrales de JB, LF y PRYLB es mucho mayor). La segunda, publicada en 1968, forma parte de la colección *Shakespeare: teatro completo* de JMV, que ya estaba en creación en 1964 pero no salió a la luz hasta varios años más tarde, cuando el traductor se encontraba exiliado a causa de haber dimitido de su cátedra en la Universidad de Barcelona como consecuencia indirecta de las movilizaciones contra el régimen franquista antes mencionadas. Dichas movilizaciones, y más concretamente la participación en ellas de José Luis López Aranguren, Enrique Tierno Galván y Agustín García Calvo, supusieron la expulsión a perpetuidad de la Universidad de estos catedráticos, la cual desencadenó a su vez la dimisión de JMV (véase 3.7).

Tal como se indicó en 3.7, Valverde se había encargado la colección a sí mismo como director de la serie editorial en la que aparecería, después de que hacía años intentara verter en endecasílabo

blanco algunas obras de Shakespeare y tuviera que abandonar el proyecto por falta de financiación. El poeta continúa en cierto modo la senda marcada por LAM: traduce en prosa; se inclina claramente por la traducción literal, aunque utiliza una amplia variedad de técnicas; y emplea notas. Sin embargo, conviene hacer algunas precisiones en este sentido. En primer lugar, mientras que LAM traduce en prosa por convicción, JMV lo hace muy a su pesar —a raíz de la pérdida estilística que conlleva— y con la justificación de que su texto no estaba concebido para el teatro (véase 3.7). En segundo lugar, el traductor casi duplica la frecuencia con la que su predecesor recurre a la traducción literal, y por el contrario hace un uso menor al de su predecesor de las demás técnicas que utiliza LAM (a excepción de una, que ambos usan en la misma medida —una sola vez—). Entre las razones de estas diferencias se encuentran una mayor sistematicidad y una mayor comprensión de la obra de Shakespeare por parte de Valverde. Respecto a las notas, el profesor duplica el número de notas del investigador de Cervantes, evitando los problemas de comprensión que plantea el texto de LAM a causa de sus insuficientes notas.

Otra mejora del TM3 respecto al TM2 es su menor cantidad de cambios de sentido. Contiene solamente dos: la traducción «a compás de cinco» para «in a sink-a-pace», y el error de *cypress*, que JMV palía con una nota a pie de página en la que ofrece el sentido diferente a ‘ciprés’ que otras personas atribuyen al término inglés (y que finalmente fue adoptado por la crítica como interpretación correcta). De estos datos se desprende que Valverde poseía un conocimiento más profundo de la LO y CO que su predecesor.

En otro orden de cosas, cabe lamentar, por un lado, las supresiones de réplicas analizadas en 4.2.3.3, que, al deberse a

descuidos, reflejan que el texto se preparó con premura o no fue sometido a una revisión exhaustiva, y, por otro lado, el hecho de que JMV no incluya una bibliografía de fuentes utilizadas entre sus paratextos, al menos en la edición de obras teatrales completas. Tal vez esto último ponga de manifiesto la diferencia entre el trabajo de erudición de LAM y el trabajo más pragmático de quien era, a diferencia del investigador cervantino y posiblemente de todos los demás traductores anteriores del corpus, lo que LAM denominaba con cierto desdén un «traductor de oficio» (un traductor que, cabe recordar, obtuvo el premio nacional de traducción «Fray Luis de León» en 1960; véase 3.7 para más detalles sobre este y otros premios de traducción obtenidos por JMV, así como sobre su intensa labor traductora).

En suma, en JMV se observa a un traductor profesional, con abundantes conocimientos lingüísticos y culturales y con dominio de la actividad traductora, pero también con restricciones de tiempo; a un traductor de la época moderna, que crea una traducción del inglés más completa y coherente que las anteriores. Esta traducción se ha reeditado periódicamente, junto con las demás de la misma colección, desde su aparición, y ha sido adaptada por el propio Valverde para su puesta en escena.

Posiblemente, el conjunto de traducciones shakespearianas de JMV estimuló la traducción de Shakespeare en España, ya que, como se señaló al comienzo de 3.8, esta actividad experimentó un impulso tras la publicación de dichas traducciones. No obstante, otros factores debieron de influir en tal impulso; por ejemplo, la llegada de los que fueron los años más prósperos del desarrollo económico español (Comellas, 2008: 349). En este entorno floreciente, que coincidió con

un debilitamiento del régimen franquista, aparecieron las doce traducciones de Shakespeare de JNF, incluida su versión de *Twelfth Night*. Navarra Farré recuerda a EV (traductor n.º 1) y, en cierta medida, a JC (traductor n.º 2 y autor del TM2) por cuanto pertenece al ámbito industrial pero tiene intereses literarios. Al traductor n.º 8 tales intereses le llevaron a traducir al Bardo para la editorial Bruguera (véase 3.8). Lo curioso es que entre unos traductores y el otro han pasado cerca de cien años.

Si bien la traducción de JNF es la última realizada durante la dictadura franquista, dista de ser la última relacionada de algún modo con este periodo de la historia de España. Sin ir más lejos, la siguiente traducción (n.º 9) es aquella obra del escritor y experimentado traductor hispanomexicano Federico Patán, hijo de exiliados de la guerra civil española (véase 3.9). Dicha traducción, que apareció en 1983, fue realizada por encargo para una colección de obras de Shakespeare de la UNAM cuyo primer número apareció en 1980. En la UNAM existían estudios de Letras Modernas (Inglesas, Francesas, Italianas y Alemanas) desde los años 20 (Pimentel, 2006: 2), y se venía impulsando la Literatura Comparada desde la década de los 60 (Pimentel, 2006: 10).

4.2.4.4. TRADUCCIONES DE LA FIS Y ERM (1988-1994), CON ESPECIAL ATENCIÓN A LA PRIMERA

En España, los estudios universitarios de Filología Moderna (Inglesa, Francesa, Alemana e Italiana) no se establecieron hasta mediados de los 50 (Monterrey, 2003: 64-65), pero la primera colección de obras de Shakespeare en español surgida del ámbito universitario se inició ya en 1979, tras el nacimiento un año antes del

Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia con un objetivo similar al del Proyecto Shakespeare de la UNAM (véase 3.10).

En torno a 1980, España atravesaba una fuerte crisis económica —al igual que México a partir de 1982—, pero también gozaba por fin del asentamiento de la democracia. La *Noche de Reyes* del Instituto Shakespeare apareció en 1988 como séptimo título de una colección que tenía como novedad más visible el que las traducciones fueran preparadas por un equipo de traductores en lugar de un único traductor, y que pretendía aportar al conjunto de traducciones shakespearianas al español una versión *actuable* (fácil de expresar oralmente, concisa, etcétera) y en verso libre (véase 3.10). Según expresó el director del Instituto Shakespeare un año después de que apareciera la primera traducción del equipo, el modelo tomado era aquel de las traducciones al italiano de Giorgio Melchiori (véase 2.5.3), a saber: «translations with two objectives: scientific accuracy and theatrical treatment», y solo el carácter colectivo de la actividad traductora del instituto separaba de este modelo las nuevas traducciones españolas (Conejero, 1980: 250-251; *cf.* 2.3.2). Respecto al verso libre, aspiraba a evitar la rigidez excesiva que el endecasílabo había originado en la traducción de *King Lear* de Macpherson⁶⁶ y a contribuir a la teatralidad (Conejero, 1980: 252-254). Como JMV, Conejero considera que la versificación es condición indispensable para la teatralidad, debido a la necesidad de reflejar los cambios entre prosa y verso y dentro del *blank verse*, y a su juicio, la teatralidad solo es renunciable si se persiguen la erudición y la precisión filológica, aunque incluso en este caso es deseable. El director de la actual

⁶⁶ Jaime Clark combate esta rigidez en sus traducciones recurriendo a la silva en pasajes rimados de gran extensión (Clark, 1873b: XXVIII).

Fundación Instituto Shakespeare reconoce que «‘rewriting’ is challenging [and] risky», pero advierte: «The classics, if regarded as untouchable, stop being classics and become archaeological remains» (Conejero, 1980: 257-258).

La versión de la FIS, por tanto, pretende marcar la diferencia con las traducciones literales en prosa (como la de LAM); pero también con las «so-called ‘free versions’», que en opinión de Conejero (1980: 249-250) tienen poco valor científico (seguramente se refiere a versiones como las de Benavente y León Felipe). Así mismo, persigue combinar el modelo europeo de traducción basado en la filología y la erudición con el teatral. El resultado de esta combinación es la reconstrucción del TO en otro idioma, reconstrucción que el director de la FIS denomina *rewriting* manejando el concepto que posteriormente desarrollaría André Lefevere (1985 y 1992) desde un punto de vista más cultural.

Según la bibliografía que acompaña al TM4, la FIS consultó todas las traducciones anteriores excepto las de León Felipe y Federico Patán. Estas eran las dos publicadas fuera de España (al menos en su primera edición); no obstante, resulta un tanto paradójico que el equipo no consultara el texto de FP, ya que hasta el momento era la única traducción al español en verso libre de *Twelfth Night*⁶⁷.

En lo que concierne a las técnicas de traducción de referencias culturales utilizadas, continúan disminuyendo: si LAM utilizaba siete y JMV, seis, la FIS —como posteriormente hará ALP— emplea cinco, acercándose a las cuatro de JC (incluida la creación). La causa de esta nueva disminución parece ser un mayor acercamiento al lector, ya que

⁶⁷ Conviene precisar que, antes de que apareciera el texto de Patán, la FIS había publicado en verso libre *El rey Lear*, *Macbeth* y *El mercader de Venecia*.

todas las técnicas se sitúan entre la traducción literal y la adaptación. Dicho acercamiento probablemente está relacionado con la intención de crear una obra representable, puesto que la fugacidad del espectáculo teatral impide que ante un término foráneo, naturalizado o no, el público pueda dirigirse a una nota en busca del significado, lo que con toda probabilidad ha determinado la desaparición del préstamo puro y del naturalizado de la traducción de la FIS, en beneficio de técnicas como la neutralización y la adaptación. No obstante, al evitar el préstamo, la FIS no siempre consigue facilitar la comprensión, como se ha podido observar en sus traducciones de *Brownist* y *bed of Ware* (referencias 15 y 16 de 4.2.3.1.2). Por ejemplo, la primera (la neutralización «seguidor de Browne», frente a los préstamos naturalizados «Brownista» y «brownista», de LAM y JMV, respectivamente) deja al espectador que desconozca la figura de Robert Browne tan a oscuras como si hubiera oído *brownista*. En cambio, con la traducción también clasificada como neutralización de JC («puritano»), que es no obstante menos precisa, el espectador hubiera entendido el concepto. Y lo mismo hubiera ocurrido con la traducción de ALP: «archipuritano», que corrige el problema de precisión de la traducción de JC.

Dicho esto, cabe recordar que las técnicas de JC se encuentran más polarizadas hacia el extremo de la aceptabilidad que las de la FIS, no solo porque quedan comprendidas entre la neutralización (que implica un mayor acercamiento al lector que la traducción literal) y la creación (el extremo de máximo acercamiento al lector), sino además, y muy significativamente, porque el peso que la FIS reparte entre la traducción literal (6,75) y la adaptación (6) es concentrado por JC en la adaptación (12,75). Esta polarización posiblemente facilita la

comprensión del texto a unos hipotéticos espectadores, aunque JC no tuviera en mente la puesta en escena de su traducción cuando la creó. Esos espectadores, no obstante, recibirían un texto cuyo contenido cultural isabelino se había visto aligerado.

En lo que concierne al uso que hace la FIS de la traducción literal, cabe señalar que pese a que es frecuente, es significativamente inferior al que hacen LAM (9,25) y, sobre todo, JMV (15,5), y también redonda en la mayor inclinación de su versión a la aceptabilidad respecto a la de estos otros traductores.

En otro orden de cosas, las notas se vuelven a duplicar en relación con la traducción anterior del subcorpus, debido posiblemente al propósito de erudición y precisión filológica. En cuanto al número de cambios de sentido, aumenta, quedando entre el único de JC y JMV y los tres de LAM. Este incremento podría deberse a la libertad con la que la FIS recrea el TO (recuérdense las palabras antes citadas «rewriting' is challenging but risky»).

Frente a la orientación a la CM antes puesta de manifiesto, y corroborada por las amplificaciones detectadas en 4.2.3.2, llama la atención el préstamo puro de los caractónimos, que está en línea con la tendencia moderna a mantener intactos los nombres propios (Moya, 2000: 37-38). Dicha tendencia, o norma, se entrevé ya en los TM 2 y 3 (de LAM y JMV, respectivamente); sin embargo, el TM5 (de ALP) la pasa por alto.

Tras los 80, llega la década de la Shakespeare-manía española (véanse 1.7 y 2.3.2). En 1994, la editorial Losada publicó en Buenos Aires la traducción de Emir Rodríguez Monegal, que hasta entonces

había permanecido inédita y posteriormente Losada ha reeditado en varias ocasiones. A dicha traducción, sucedieron en 1996 otras de ALP y Cristina María Borrego.

4.2.4.5. TRADUCCIONES DE ALP, CMB, PB, PRYLB Y AMHYAH (1996-2005), CON ESPECIAL ATENCIÓN A LA PRIMERA

Ángel Luis Pujante había emprendido en 1986 su propia colección de traducciones de Shakespeare, guiado por el interés de continuar con una senda que había marcado JC: la del respeto sistemático de la alternancia entre, por un lado, prosa y verso, y, por otro, *blank verse* y verso rimado. A su juicio, solo Guillermo Macpherson había seguido dicha senda, iniciada en Alemania por Schlegel (véase 3.12). Es decir, para ALP, las traducciones en verso modernas, como las de la FIS, no respetaban sistemáticamente la variedad de estilos de Shakespeare y, como consecuencia, se hacía necesaria una nueva versión en español de las obras del dramaturgo.

Su traducción de *Twelfth Night* está, al igual que la de la FIS, en verso libre, pero en su verso libre, a diferencia de en el de la FIS, abundan ritmos populares de la poesía española que coinciden en muchos casos con los de nuestra cadena fónica, del mismo modo que el *blank verse* se acerca a los ritmos del discurso inglés (véase 1.5.1). Normalmente, es un verso que oscila entre las nueve y las catorce sílabas (el eneasílabo y el alejandrino), y cuando las supera — raramente—, no descuida el ritmo, como se puede observar en la cuarta línea de la primera réplica de la comedia:

Texto original

Duke. If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.

That strain again! it had a dying fall:
 O, it came o'er my ear like the sweet sound,
 That breathes upon a bank of violets,
 Stealing and giving odor! Enough; no more:
 'Tis not so sweet now as it was before.
 O spirit of love! how quick and fresh art thou,
 That, notwithstanding thy capacity
 Receiveth as the sea, nought enters there,
 Of what validity and pitch soe'er,
 But falls into abatement and low price,
 Even in a minute: so full of shapes is fancy
 That it alone is high fantastical.

(I.1.1-15, R1, p. 281)

TM5 (R1, p. 145):

ORSINO
 Si el amor se alimenta de música,
 seguid tocando; dádmela en exceso,
 que, saciándome, repugne al apetito y muera.
 ¡Repetid la melodía! Tenía una cadencia...
 Acarició mis oídos como el dulce son
 que, alentando sobre un lecho de violetas,
 roba y regala perfume. ¡Ya es bastante!
 Ahora no es tan grata como lo era antes.
 ¡Espíritu de amor! ¡Qué vivo y qué voraz!
 Tienes la capacidad de los océanos
 y, sin embargo, en ti no entra nada,
 por excelso que sea su valor,
 sin que pierda su precio y estima
 en un momento. Tan fantástico es el amor
 que todo él es una fantasía.

Con quince sílabas, está compuesta por dos versos autónomos: un octosílabo —verso español por excelencia, usado abundantemente por nuestros poetas dramáticos— y un heptasílabo —verso también frecuente en nuestra poesía—. En la lengua española, los grupos fónicos suelen tener entre cinco y once sílabas (*cf.* Gili i Gaya, 1950/1978: 63; Quilis, 1969/2009: 55), y predominan los grupos fónicos de siete y, sobre todo, ocho sílabas (*cf.* Gili i Gaya, 1950/1978: 63; Navarro Tomás, 1973: 8). Por lo general, el verso libre de la FIS es considerablemente más extenso que el de ALP (a menudo

se acerca a la veintena de sílabas) y de extensión más variable, como muestra también la primera réplica de la comedia:

TM4 (R1, p. 79):

ORSINO

Si la música, como dicen, es alimento de amor,
tocad, siempre, tocad hasta saciarme. Así
el deseo languidecerá y acaso muera.
¡Oh, esa melodía... de nuevo... qué lenta se desva-
[nece...!

Oh, inundó mi oído cual viento dulcísimo
que suspira sobre un lecho de violetas
dándole un perfume para luego quitárselo.
¡No, no más! ¡Que está perdiendo su dulzura!
Qué lozano, qué ágil eres, oh espíritu del amor,
eres inmenso como el océano;
así también tu avidez —no importa lo que engulla,
ni su precio ni su valor— hace que todo
quede disminuido, y degradado...
¡Y en un instante! Caprichosas son las formas del
[deseo,
tanto, que se diría que nada existe tan fantástico.

Además, mientras que el equipo del instituto valenciano no conserva las rimas de los pareados finales del *blank verse*, ALP lo hace. Así mismo, en el verso rimado de las cartas y las canciones, a las rimas ocasionales del verso libre de la FIS, corresponde en el verso medido de ALP —quien traduce las canciones como tales— un esquema fijo de rima que, unido al metro, imita de forma más precisa el TO.

Conviene subrayar que ALP no pasa por alto la *actuabilidad* de la obra, aspecto que favorece, además de con ritmos cercanos a los de nuestra cadena fónica, con la concisión. Su interés por este aspecto, como requisito para la representabilidad (véase 3.12), le lleva a sintetizar las réplicas en general, y da lugar a un número global de palabras significativamente inferior al del TO (aproximadamente un 7,6% más bajo en el acto I y un 12% más bajo en el acto III). A su

traducción le sigue en el subcorpus en términos de concisión la de JC, con un número de palabras escasamente superior al de Shakespeare. Después se encuentran las traducciones de la FIS, JMV y LAM, por este orden, con poca diferencia entre ellas.

Paradójicamente, la puesta en escena de la versión de ALP duró más que la del texto de la FIS (véase 1.7), aunque tal duración pudo derivarse del trabajo del director más que del del traductor. Ambas puestas en escena tuvieron éxito, de cualquier modo, al igual que las de los TM 2 y 3 (véanse 1.7 y 4.2.1.3; el TM1 es el único texto del subcorpus del que no tengo constancia de ninguna representación).

Respecto a las técnicas utilizadas por el último traductor del subcorpus, las cinco que emplea están orientadas hacia el polo de la aceptabilidad, al estar comprendidas entre la traducción literal y la omisión (el extremo de máximo acercamiento al lector meta). Además, predomina la adaptación, aunque esta técnica recibe un peso ligeramente inferior que en el texto de JC (TM1), en beneficio de la traducción literal y la omisión.

La *Noche de Reyes* de ALP es el único TM en el que no se ha detectado ningún cambio de sentido. Este aspecto se puede atribuir en parte a que cuando se creó existían más estudios sobre Shakespeare y era más fácil acceder a la literatura shakespeariana, pero sin duda obedece también al rigor del traductor.

El TM5 destaca asimismo por la ausencia de notas en la traducción de las referencias culturales analizadas, sorprendente en tanto en cuanto las notas venían incrementándose sistemáticamente desde la traducción de JC, que no incluye ninguna no solo con relación a las referencias culturales analizadas, sino en ninguna parte de la comedia.

A mi entender, la ausencia de notas del TM5 refleja, por un lado, la maestría de ALP a la hora de verter las referencias culturales, que le permite no depender de notas, y, por otro lado, que el público al que va dirigida su traducción es más general que el de la traducción de la FIS. Igualmente es reflejo de la notoria orientación de su texto a la CM.

Esta orientación es confirmada, como en el caso del TM1 y, también, del TM4, por el análisis de los nombres propios. Sin embargo, los resultados de dicho análisis invierten las posiciones que el análisis de las referencias culturales había otorgado al TM2 y al TM3 en el contínuum entre el polo de la adecuación y el de la aceptabilidad. Esta divergencia refleja la limitada fiabilidad del análisis de los nombres propios como indicador de la norma inicial de las traducciones, ya señalada por otros investigadores. No obstante, cabe matizar que ambos TM se encuentran muy cerca entre sí en el contínuum mencionado.

Para concluir con el TM5, conviene recordar sus numerosas reimpressiones o reediciones. Todos los TM excepto el de JC han disfrutado de una larga vida editorial.

Con Cristina María Borrego, en 1996 recién licenciada en Filología Inglesa, vuelve a aparecer una traducción en prosa, para una iniciativa editorial con pocas pretensiones (véanse 3.13 y 4.2.1).

La década de 2000 resultó tan prolífica en términos de traducciones de *Twelfth Night* como la anterior, con tres textos publicados. Este conjunto de traducciones curiosamente comparte ciertos rasgos con el de la década anterior: contiene tanto versiones para el teatro como para la lectura (aunque en proporción inversa al

conjunto de los 90, es decir, dos para el teatro y una para la lectura) y tanto versiones de España como de Hispanoamérica (también en proporción inversa al conjunto de los 90: una española y dos hispanoamericanas).

En el año 2000, apareció en Buenos Aires el texto de la poetisa Piedad Bonnett como resultado de una iniciativa dirigida a contrarrestar la carencia de una colección de obras de Shakespeare en español que no estuviera marcada por la variedad de esta lengua que se habla en España (véase 3.14).

Ese mismo año, se publicó la adaptación del director teatral Paco Redondo y de la filóloga inglesa Loreto Berrió. Dicha adaptación surgió de la necesidad del citado director de disponer de una versión española de *Twelfth Night* que fuera económica, para su puesta en escena por parte de una compañía pequeña. La adaptación no es más que el texto de la FIS drásticamente cercenado, y tanto la necesidad de la que surgió como la falta de apoyos a la que se enfrentó el director —muy interesado en representar la comedia— tras el primer montaje para crear un segundo montaje son reflejo de los problemas contemporáneos del sistema teatral español.

La última traducción de la década de 2000, y del corpus, es aquella firmada en 2005 por la poetisa hispanomexicana Angelina Muñoz-Huberman y su marido, Alberto Huberman. Fue realizada también para una producción teatral y nació a raíz de la insatisfacción del director de dicha producción con versiones españolas de *Twelfth Night* anteriores que le parecieron bien muy libres, o bien fallidas y con un lenguaje poco apropiado para su público (español, arcaico y barroco). Los Huberman realizaron una versión en prosa, pese a lo cual la representación tuvo muy buena acogida (véase 3.16). El

director había tardado alrededor de una década en conseguir llevar *Twelfth Night* a la escena, por falta de apoyos, y también en la falta de apoyos radica la razón de que no llegara a estrenar *Hamlet* tras ensayarla durante un año. Ambos hechos ponen de manifiesto una vez más los problemas contemporáneos de los sistemas teatrales del mundo hispano. En otro orden de cosas, no solo Muñiz-Huberman sino también su marido y el director eran exiliados o herederos del exilio de sus padres.

5. Conclusiones

Las principales conclusiones de la investigación llevada a cabo se pueden agrupar en tres grandes bloques: uno relativo a las traducciones analizadas, otro relacionado con el procedimiento de análisis, y un tercero sobre los traductores. Tales conclusiones se expondrán en este orden, con indicación de los apartados de la tesis de los que se derivan.

Les seguirán un conjunto de conclusiones generales que, acompañadas de las perspectivas de investigación que abre este trabajo, cerrarán la presente tesis doctoral.

5.1. Conclusiones acerca de las traducciones analizadas

Del análisis en cuatro fases de las dieciséis traducciones de *Twelfth Night* que se han publicado hasta la fecha se pueden extraer las siguientes conclusiones principales, que se han dividido en cuatro grupos según atañan a cuestiones tratadas especialmente en el análisis preliminar, el macrotextual, el microtextual o el sistémico.

5.1.1. Cuestiones preliminares

1. La norma preliminar referente a la elección de *Twelfth Night* como obra para traducir está estrechamente relacionada con la figura de Shakespeare como autor consagrado y queda determinada por la finalidad de la traducción (o el escopo, en terminología de Vermeer¹). Cuando esta es en primera instancia la lectura, dicha norma preliminar impele a un traductor o editor a publicar en español todas o buena parte de las obras de Shakespeare para su lectura, incluida la comedia objeto de estudio; cuando es la puesta en escena, la norma preliminar impele a un dramaturgo o director de teatro a elegir esta comedia individualmente para su representación (véase 4.2.1.1.4).

2. La decisión de traducir desde un idioma u otro se ve notablemente influida hasta finales del siglo XIX por una norma que favorece la traducción a partir del francés. Eudaldo Viver sigue esta norma al realizar su traducción de *Twelfth Night*, publicada hacia 1873. Jaime Clark, en cambio, la transgrede en la misma época vertiendo a Shakespeare del inglés, amparado en su profundo conocimiento de la lengua inglesa. Las traducciones posteriores de la comedia revelan una nueva norma preliminar que dicta la traducción desde la LO, y que solo es infringida para realizar traducciones intralingüísticas (la de RML y la de PRYLB) (véase 4.2.1.1.1).

3. A lo largo de todo el periodo analizado prevalece la traducción a la lengua materna, norma que transgrede únicamente JC, cuando trata de verter todo Shakespeare al castellano directamente del inglés por primera vez en la historia (véase 4.2.1.1.3).

¹ Aunque fue este investigador quien introdujo en la Traductología la noción de escopo, la obra fundamental sobre la teoría del escopo es de Reiss y Vermeer (1984).

4. La utilización como textos de partida de ediciones de prestigio es la norma cuando se traduce del inglés. También pudo motivar la elección de la edición francesa de Benjamin Laroche para elaborar la traducción de EV, entre otras traducciones de la colección de Francisco Nacente (véase 4.2.1.1.2).

Los traductores de las dos traducciones del corpus que tienen como texto de partida una versión castellana anterior parecen haberse decantado por una traducción de partida u otra en virtud simplemente de su accesibilidad (véase 4.2.1.1.1).

Exceptuando estos dos casos de plagio, el número de ediciones utilizadas simultáneamente (es decir, a la hora de elaborar una única traducción) aumenta con el tiempo, y a partir de los años 80, se tiende a usar la edición más antigua (el infolio de 1623) u otras que supongan igualmente un regreso al texto primigenio (véase 4.2.1.1.2).

5. Las traducciones dirigidas específicamente al teatro no suelen ir acompañadas de la especificación de su edición de partida. Por el contrario, las orientadas a la lectura, sí a partir de la traducción de JC (véase 4.2.1.1.2).

6. Algunos traductores, según su propio testimonio, consultaron ediciones en idiomas diferentes del idioma de partida. Dichos traductores vertieron *Twelfth Night* desde el inglés en distintas épocas comprendidas entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX. Los idiomas a los que más recurrieron son el francés y el español. También consultaron traducciones en alemán y catalán (véase 4.2.1.1.2).

7. La frecuencia de retraducción aumenta notablemente con el paso del tiempo (véase 4.2.1.2.1).

8. Predominan las traducciones españolas, que, al ser once, superan en más de dos veces a las hispanoamericanas, cinco (véase 4.2.1.2.3).

En Hispanoamérica, dos países acaparan todas las traducciones publicadas. Son México y Argentina (véase 4.2.1.2.3). Cabe precisar, no obstante, que una de las dos traducciones publicadas en Argentina —la de ERM— se realizó en Uruguay para ser representada en Montevideo.

Por otro lado, llama la atención que si se restringe el corpus a las traducciones creadas específicamente para el teatro, son mayoría las traducciones hispanoamericanas (tres frente a dos). Al restringirlo a las traducciones dirigidas en primera instancia a la lectura, las traducciones españolas (nueve) superan en más de cuatro veces a las hispanoamericanas (dos).

9. La entidad editora diverge según la finalidad escénica o de lectura de la traducción. En el primer caso, suele ser una revista o el servicio de publicaciones de una entidad pública. En el segundo, una casa editora, habitualmente de gran tamaño (véase 4.2.1.2.3).

Una mayoría holgada de las traducciones que se publicaron en una serie de libros apareció en una serie de clásicos (véase 4.2.1.2.3). Este hecho es uno de los múltiples que ponen de manifiesto la influencia del estatus canónico de la obra de Shakespeare en la decisión de traducir *Twelfth Night*.

10. Todas las traducciones que tienen como finalidad la lectura surgieron de un proyecto dirigido a publicar en español un conjunto de obras de Shakespeare (véase 4.2.1.2.5).

11. La mayoría de los traductores cuyas versiones de *Twelfth Night* pertenecen a una colección de obras de Shakespeare tradujeron otras obras de Shakespeare (véase 4.2.1.2.5).

12. El nombre del traductor, salvo excepciones (JB, LF y JC), no se realza en los volúmenes que contienen las traducciones hasta los años 80, década a partir de la cual el realce es sistemático y se intensifica cuando el traductor es un literato conocido (véase 4.2.1.2.2).

13. El título original de la comedia no aparece de forma habitual en los volúmenes hasta finales de los años 80 (véase 4.2.1.2.2).

14. El autor original es destacado en todos los volúmenes (véase 4.2.1.2.2).

15. El volumen de paratextos parece estar estrechamente relacionado con el perfil de los traductores, cuya pertenencia a los sistemas literario o académico podría determinar la existencia de abundante material paratextual (véase 4.2.1.2.4).

También parece existir relación entre el volumen de paratextos y la finalidad escénica o de lectura de la traducción, ya que se ha observado que las traducciones escénicas tienden a ir acompañadas de escasos paratextos y las de lectura tienden a presentar abundante material paratextual (véase 4.2.1.2.4).

16. Si bien menos de un tercio de las traducciones del corpus (cinco de dieciséis) se crearon para el teatro (véase 4.2.1.2.5), la mayoría se han representado. Además, todos los montajes han tenido una buena acogida, independientemente de si la traducción en la que se basaban se había creado para el teatro o no (y de si estaba en verso o prosa). No obstante, las traducciones más representadas (de JB —en

prosa—, LF —en verso libre—, ERM —en prosa— y PRYLB —en verso libre—) se crearon para el teatro (véase 4.2.1.3).

5.1.2. Cuestiones macrotextuales

17. Las normas matriciales referentes al reparto de personajes y a la segmentación en partes de relativa extensión dictan el mantenimiento de la macroestructura del TO y se incumplen de forma ocasional con fines escénicos desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Concretamente, JB, LF y, en menor medida, PRYLB (esto es, una mayoría de las traducciones creadas para un montaje teatral, que solo excluye las versiones teatrales de ERM y AMHYAH) llevan a cabo una profunda transformación de la macroestructura del TO al modificar el número de personajes y la segmentación en actos y escenas. Los demás traductores respetan ambos aspectos (véanse 4.2.2.1 y 4.2.2.2).

18. La norma matricial relativa a la segmentación en réplicas también favorece el mantenimiento de la macroestructura del TO, y se incumple ampliamente de forma ocasional con fines escénicos desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX. En concreto, las traducciones de JB, LF y PRYLB (como se acaba de señalar, una mayoría de las traducciones creadas para un montaje teatral, que solo excluye las versiones teatrales de ERM y AMHYAH) presentan varios centenares de réplicas menos que el TO, mientras que en el resto de las traducciones la desviación es inferior a 10 réplicas (de un total de 923 réplicas) (véase 4.2.2.3).

19. Existe paralelismo entre el incumplimiento de las normas matriciales que dictan la conservación de la macroestructura del TO y el uso de etiquetas distintas de «traducción» para presentar el texto

traducido. Las versiones de JB, LF y PRYLB (véanse las dos conclusiones anteriores) son las únicas que no se presentaron como «traducciones», sino que llevaban otras etiquetas: «refundición y traducción», «versión libre» y «adaptación», respectivamente (véase 4.2.1.2.1). Este hecho demuestra la elevada capacidad potencial de las etiquetas para predecir el método traductor (véase 4.2.1.2.1).

20. Entre las trece traducciones con menos de 10 réplicas de desviación respecto al TO, las de EV, FP y ERM presentan una desviación considerablemente superior que su decena de homólogas si el recuento se afina realizándolo acto a acto, con cifras de 15, 10 y 13 réplicas de desviación, respectivamente, frente a las entre siete y cero réplicas de desviación de sus homólogas (véanse 4.2.2.3 y la conclusión 34).

5.1.3. Cuestiones microtextuales

Antes de exponer las conclusiones correspondientes a este apartado, es preciso recordar que en la etapa microtextual no se analizaron todas las traducciones del corpus, sino solamente un conjunto, o subcorpus. Una característica clave de las traducciones analizadas es su cercanía al polo de la adecuación, que establecieron las etapas preliminar y macrotextual. Este criterio excluyó del subcorpus las traducciones de EV (n.º 1), JB (n.º 3), LF (n.º 6), FP (n.º 9), ERM (n.º 11) y PRYLB (n.º 15), en virtud de datos manejados en 4.2.1 y 4.2.2 que las situaban cerca del polo de la aceptabilidad, de los cuales algunos figuran en 5.1.1 y 5.1.2.

Una segunda característica fundamental de las traducciones del subcorpus es su pertenencia a una colección amplia de obras de

Shakespeare de un mismo traductor. Este otro criterio excluyó las traducciones de CMB (n.º 13), PB (n.º 14) y AMHYAH (n.º 16).

Por último, se excluyeron la traducción de RML (n.º 4), por tratarse de un plagio (véase la conclusión 38), y la de JNF (n.º 8), debido a su menor comparabilidad con las demás traducciones seleccionadas (véase 4.2.2.3).

En consecuencia, el subcorpus quedó constituido por las traducciones de JC (n.º 2), LAM (n.º 5), JMV (n.º 7), la FIS (n.º 10) y ALP (n.º 12). Todas fueron realizadas después de haber vertido, su traductor, al menos seis obras de Shakespeare para la misma colección en la que se publicaría la traducción de *Twelfth Night* (dichas seis obras ya estaban publicadas). Seguidamente se exponen las principales conclusiones que cabe extraer del análisis microtextual de las cinco traducciones que componen el subcorpus.

21. Las traducciones de *Twelfth Night* de JC (1874), LAM (1924), JMV (1968), la FIS (1988) y ALP (1996), todas ellas orientadas al TO, presentan diversos grados de adecuación/aceptabilidad (véase 4.2.3). Su cercanía al polo de la adecuación (o su lejanía del polo de la aceptabilidad) se ha medido a través de la aculturización, analizada mediante las técnicas de traducción de referencias culturales empleadas por los diferentes traductores. Los datos obtenidos se han triangulado con aquellos resultantes de analizar las técnicas de traducción de nombres propios empleadas por los traductores y las adiciones o supresiones de réplicas que se detectaron en sus traducciones durante la etapa macrotextual.

22. El grado de adecuación/aceptabilidad de las traducciones del subcorpus no crece o decrece de forma progresiva conforme avanza el tiempo (véase 4.2.3.1.4). Por el contrario, dibuja una especie de parábola, como refleja la figura 5.1. A la traducción de JC, que es la más antigua y la que presenta el grado más bajo de adecuación (el más alto de aceptabilidad), sigue cronológicamente la segunda traducción más cercana al polo de la adecuación (la segunda más lejana del polo de la aceptabilidad), de LAM. Esta va seguida, a su vez, de la traducción más cercana al polo de la adecuación (la más lejana del polo de la aceptabilidad), de JMV, a la que sigue la que ocupa una posición relativa intermedia, de la FIS. Por último, la traducción de ALP es la segunda más lejana del polo de la adecuación (la segunda más cercana al polo de la aceptabilidad), después de la de JC.

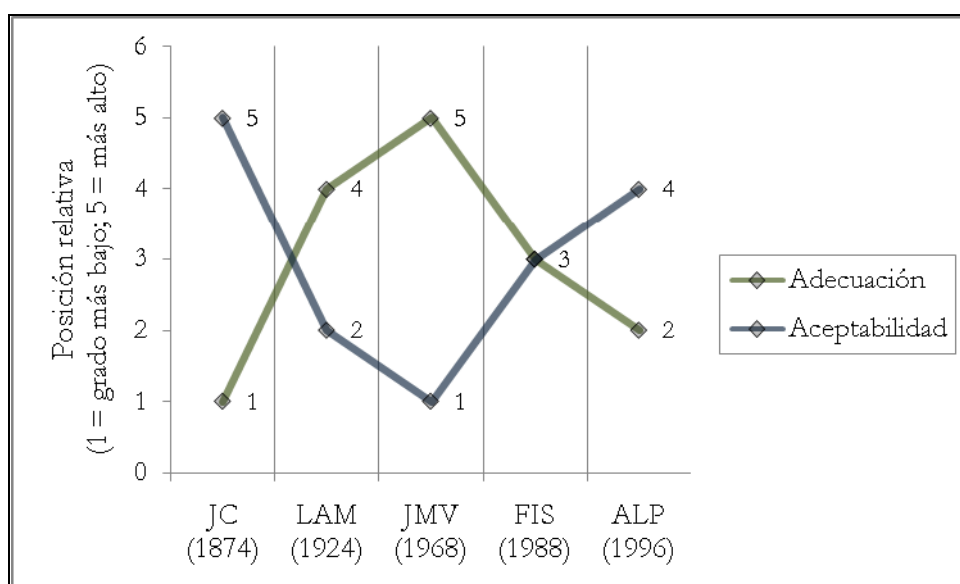


FIG. 5.1. Evolución del grado de adecuación/aceptabilidad a lo largo del tiempo (TM 1 a 5)

23. El grado de adecuación/aceptabilidad de las traducciones del subcorpus no está determinado por la intención de que fueran representables o la ausencia de esta intención. Ello a pesar de que la fugacidad del espectáculo teatral pudiera hacer prever un acercamiento al lector (a los espectadores) en las traducciones para las que la posibilidad de puesta en escena fuera un requisito; un acercamiento dirigido a facilitar la comprensión inmediata del texto.

Por ejemplo, las traducciones de la FIS y ALP, concebidas con el firme propósito que se pudieran representar (véanse 3.10 y 3.12), no son las más cercanas al polo de la aceptabilidad. Lo es, como se acaba de señalar, la traducción de JC, más dirigida a la lectura (véase 3.2). Tal vez se deba a que este traductor, como autor de la primera versión castellana de *Twelfth Night* traducida directamente del inglés, sintió una necesidad especial de acercar Shakespeare al lector. Tal necesidad le habría llevado a aligerar el contenido cultural isabelino e incorporar elementos culturales de la CM (incluso donde no había un elemento cultural en el TO).

Por citar otro ejemplo, la traducción de LAM es casi la más cercana al polo de la adecuación y, sin embargo, Astrana parece haber tenido en cuenta una eventual representación, puesto que en su estudio preliminar afirma que en todas las versiones castellanas de obras de Shakespeare que conoce existen «gran número de frases [que] no resisten la lectura en voz alta [y que] de llevarlas a la escena, perecerían en boca de los actores», a lo que añade: «es preciso reconocer que la fonética de una traducción es casi tan importante como su fidelidad textual» (Astrana Marín, 1929/1972: 21).

5.1.4. Cuestiones sistémicas

24. Cada uno de los traductores del subcorpus concibe la traducción de una manera diferente (véase 4.2.4). Su concepción está condicionada por el contexto sistémico (literario, teatral, político y/o sociohistórico) en el que creó su texto, lo que no quiere decir que la situación histórica de aquel momento sea suficiente para explicar la naturaleza del texto. Estos dos aspectos quedan reflejados en las conclusiones que siguen del presente apartado.

25. Las ideas de JC acerca de la traducción están fundamentadas en las del romántico alemán August Wilhelm Schlegel, cuya traducción de *Twelfth Night* el napolitano tomó como guía (véase 4.2.4.1).

Para Schlegel, el verso de Shakespeare no era un elemento puramente ornamental o retórico, sino que debido a su capacidad para condensar el mensaje, resultaba idóneo para el teatro y, por tanto, era necesario. Además, la alternancia entre prosa y verso marcaba estados de ánimo y diferencias entre personajes que era preciso mantener. Por estas razones, consideró necesario realizar una traducción de las obras de Shakespeare al alemán tras la versión en prosa de Wieland; una traducción que reprodujera el texto de forma fiel y, al mismo tiempo, poética (Schlegel, 1796). Sus traducciones respetan la alternancia entre verso y prosa y solo modifican o suprimen referencias oscuras y obscenidades, utilizando con frecuencia equivalentes tudescos (Williams, 1990/2004: 151).

De la misma manera, JC vierte el verso en verso y la prosa en prosa —frente a la tradición anterior de verter a Shakespeare en prosa—, procura encontrar equivalentes castellanos (por ejemplo, «las seguidillas»; véase 4.2.3.1.2, referencia 4) y, en palabras de Juan Valera

(1873: XIII), «no nos da un arreglo de Shakspeare [sic], suprimiendo y poniendo a su antojo»: modifica o suprime referencias oscuras (como *parish-top* y *Mistress Mall*; véanse, respectivamente, 4.2.3.1.2, referencia 2, y 4.2.3.2.3), y suprime juegos de palabras para los que no acierta a encontrar una traducción, como también había hecho previamente Schlegel (buena parte de los juegos que suprime Clark los había suprimido el alemán) (véase 4.2.3.3).

El prólogo de Juan Valera a las traducciones de JC enfatiza la fidelidad del traductor a la forma, además de al contenido (Valera, 1873: XIII-XIV):

Donde Shakspeare [sic] habla en prosa, Clark habla en prosa; donde en verso libre, en verso libre; donde en versos aconsonantados, en versos aconsonantados. El estilo del traductor se ajusta también al del autor, y ya es enérgico, conciso y sublime, ya culterano, ya natural, ya claro, ya oscuro, ya elegante y sostenido, ya bajo y rastrero.

Este énfasis en la forma no nos debe sorprender, por cuanto el respeto de prosa y verso era una de las grandes novedades de la traducción de Clark.

La colección shakespeariana del traductor presenta otra novedad importante que tal vez no está relacionada con la versión de Schlegel. Es el hecho de que las traducciones se realizaran directamente del inglés, en lo que fue el primer gran intento sistemático de verter todo Shakespeare al castellano desde la LO. Valera (1873: XXVI) elogia este aspecto con las siguientes palabras antes de cerrar su prólogo felicitando al traductor:

Para quien no sepa con toda perfeccion [sic] la lengua inglesa, y sea nacido en España, esta traduccion [sic] será más útil y mil veces más

agradable que el original inglés y que toda traducción [sic] francesa por buena que sea.

Clark, en su introducción a las traducciones, también califica la colección de útil: «En gracia del buen deseo que me mueve á [sic] acometer tan útil y ardua empresa [...] suplico la benévola indulgencia del público [...] por estas licencias y otras muchas faltas que sin duda contendrá mi trabajo» (Clark, 1873b: XXIX-XXX), y parece razonable suponer que sea el carácter directo de las traducciones lo que les confiera a su juicio tal utilidad. El napolitano de origen anglosajón pretende servir al pueblo español incorporando a su sistema literario traducciones fieles al espíritu de los textos de Shakespeare, y ello en un momento de auge del liberalismo gracias a la Primera República. Esta garantizó una serie de derechos que Clark había defendido en su colección de artículos políticos *El guía del buen ciudadano*, como el derecho a la libre reunión de las personas, la libertad de prensa y el sufragio universal.

En contraste con lo expuesto, EV sigue en su traducción de *Twelfth Night*, contemporánea de la de JC, la estela de la tradición anterior de traducción de Shakespeare, ya que la realiza en prosa y a partir de una versión francesa (véase 4.2.4.1).

26. Luis Astrana Marín no comparte la idea de fidelidad de JC. En su opinión, no es posible mantenerse fiel a Shakespeare si se le traduce en verso (véase 4.2.4.2). Además, considera fallidas todas las traducciones en prosa anteriores a la suya, argumentando que se realizaron del francés o contenían errores de sentido u otros defectos,

como la carencia de notas que facilitaran la comprensión (véase 3.5). Estas consideraciones le llevan —en un esfuerzo de renovación impulsado por la editorial que publicará sus traducciones, CALPE— a traducir en prosa y desde el inglés, así como a ajustarse al número de réplicas del TO, inclinarse hacia la traducción literal, e incorporar notas, algo que Clark no hace en su *Noche de Reyes* pese a que en la introducción a su colección afirme que cuando se ha visto «obligado á [...] hacer ligeras alteraciones en el texto, ó á suprimir ciertos trozos», lo ha advertido en una nota (Clark, 1873b: xxx). Astrana también incorpora a su obra, a diferencia de los traductores anteriores, una bibliografía de fuentes consultadas.

No obstante, en su *Noche de Epifanía* (publicada en 1924), se echan en falta notas que faciliten la comprensión (por ejemplo, en «jugar al *Cherry-pits*»; véase 4.2.3.1.2, referencia 18) y se aprecian más cambios de sentido que en ninguna otra traducción del subcorpus, cuando Clark (cuyo texto apareció en 1874) incurre solamente en uno, excusable habida cuenta de que se debe a una interpretación errónea del término *cypress* por parte de los estudiosos de Shakespeare.

Estas deficiencias no han impedido que el texto de LAM, que se creó en un periodo de calma y prosperidad, haya disfrutado de una enorme difusión internacional e incluso se haya representado, todo ello gracias a que forma parte de las primeras obras completas de Shakespeare en español (Clark solo logró publicar diez dramas, y su sucesor Guillermo Macpherson, 23).

27. Si en el medio siglo que transcurrió entre la traducción de JC (1874) —ligeramente posterior a la de EV (~1873)— y la traducción de

LAM (1924) se publicaron la refundición teatral de JB (1899, en prosa) y el plagio de la traducción de EV firmado por RML (1917, en prosa), en los cuarenta y cuatro años transcurridos entre la traducción de LAM y la de JMV (1968) tan solo apareció la paráfrasis de LF (1953, en verso libre), segunda versión teatral después de la de JB, y primera versión hispanoamericana, aunque fuera realizada por un español. Este texto se publicó veintinueve años después del de LAM, el periodo más amplio transcurrido hasta el momento entre una traducción de la comedia y la siguiente. Dicho periodo se debió posiblemente al gran éxito de las traducciones de Astrana y a la guerra civil española y la posguerra posterior.

El texto de JMV surgió con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Shakespeare, para el que Valverde, traductor experimentado, se encargó a sí mismo una traducción de todo el teatro del Bardo como director de la serie de clásicos de la editorial Planeta. Mientras tanto, el también profesor Emir Rodríguez Monegal recibía en Uruguay el encargo de traducir *Twelfth Night* para un montaje teatral que se estrenó en Montevideo en el aniversario mencionado del nacimiento de Shakespeare. Su traducción (en prosa) permaneció inédita hasta los años noventa.

Volviendo al texto de JMV, este traductor consideraba indispensable la traducción en verso si la obra se iba a representar, pero tradujo en prosa, al igual que LAM, con el argumento de que su versión era para la lectura y una traducción en verso le demoraría décadas (véanse 3.7 y 4.2.4.3).

También como LAM, se inclinó claramente hacia la traducción literal, aunque usó una amplia variedad de técnicas (seis, esto es, una menos que LAM y dos más que JC). Valverde es más sistemático que

LAM y conoce mejor la LO, lo que redundaba en un mayor uso de la traducción literal y un menor uso de otras técnicas, así como una utilización más adecuada de las notas para evitar problemas de comprensión y un menor número de cambios de sentido, que no obstante supera el de JC.

En su traducción se observan, sin embargo, algunos retrocesos respecto a la traducción de LAM: por un lado, la supresión de varias réplicas por descuido; por otro, la ausencia de una bibliografía de fuentes consultadas.

En resumidas cuentas, JMV, quien se califica a sí mismo de «traductor literal, absolutamente literal» (Valverde, 1983: 10), tenía una larga trayectoria traductora y amplios conocimientos lingüísticos y culturales, lo que favoreció un avance respecto a la traducción de LAM; pero también tenía restricciones de tiempo que posiblemente afectaron a la calidad de su trabajo.

La duodécima noche se incorporó en 1993 al sistema teatral español después de que JMV la versificara (en verso blanco) por encargo de la compañía El Talleret de Salt para su montaje *Noche de Reyes*, estrenado dicho año en la misma sala en la que se estrenó la versión teatral de JB: el Teatro de la Comedia de Madrid.

El *Teatro completo* de Shakespeare de JMV supone un nuevo paso importante en la historia de la recepción de Shakespeare en España, país que empezaba a recuperarse económicamente en los años en los que se gestó, caracterizados por las movilizaciones obreras y estudiantiles de los españoles contra el régimen de Franco. Dicho paso vino a sumarse a los dados por JC —y su sucesor Guillermo Macpherson— y por LAM.

28. A principios de la década de los 70, vuelve a ser un industrial con intereses literarios quien crea una versión castellana de *Twelfth Night*, tras los casos de EV y JC, que se produjeron alrededor de un siglo antes. El objetivo era publicar las obras completas de Shakespeare traducidas del inglés, pero solo vieron la luz una docena de dramas (1970/1972), vertidos por JNF en prosa para la editorial Bruguera.

Nuevas colecciones de obras de Shakespeare se inician en 1978 y 1980 en las Facultades de Filosofía y Letras de la Universidad española de Valencia y la UNAM, respectivamente. El segundo de estos proyectos editoriales, dirigido a difundir el conocimiento del dramaturgo inglés en México, da lugar al texto en verso libre de FP (1983), segunda versión hispanoamericana de la comedia tras la de LF.

El proyecto español pretendía publicar una nueva versión del teatro de Shakespeare que se caracterizara al mismo tiempo por su exactitud —rasgo ausente de versiones como las de JB y LF— y por su «actuabilidad» —rasgo que la diferenciaría de versiones como las de LAM y JMV— (véase 4.2.4.4). El Instituto Shakespeare de Valencia había identificado ambos rasgos en las traducciones italianas de Giorgio Melchiori, que a su juicio ofrecían el modelo de traducción shakespeariana más logrado de toda Europa, dado que combinaban con la traducción filológica y erudita la teatral. El modelo de la actual Fundación Instituto Shakespeare solo se diferenciaría del italiano en que las traducciones se realizarían en equipo, en lugar de individualmente.

Desde el punto de vista de la FIS, la actuabilidad entraña la concisión, la ubicación en un eje espacial, la capacidad de posibilitar y

guiar la actuación, y el tener la «frase teatral» como unidad básica del discurso, además de la facilidad de declamación ya señalada por Astrana. Respecto a la versificación, el equipo la considera condición indispensable para que la obra sea teatral, y decidió utilizar el verso libre a fin de evitar la rigidez del endecasílabo de Macpherson (rigidez que Clark combatió recurriendo a la silva, según la introducción a sus traducciones; véase la nota 66 del capítulo 4).

El análisis microtextual de la traducción de *Twelfth Night* realizada por la FIS, que se publicó en 1988, ha situado dicha traducción más cerca del polo de la aceptabilidad que la de LAM, pero aún lejos del grado de aceptabilidad de la de JC. Por citar un ejemplo, la traducción literal, ausente del texto de Clark, es la técnica más usada por la FIS para verter las referencias culturales, pero le sigue muy de cerca la adaptación, entre las cinco técnicas a las que recurre el instituto valenciano (frente a las cuatro, siete y seis de JC, LAM y JMV, respectivamente).

Dicho acercamiento al polo de la aceptabilidad podría deberse al objetivo de crear una obra representable, aunque la traducción muestra cierta dependencia de las notas (dicho sea de paso, estas duplican en número las de JMV, las cuales a su vez duplican las de LAM; su abundancia podría obedecer al propósito de exactitud antes mencionado).

Por otro lado, la FIS incurre en dos cambios de sentido, tal vez derivados de su idea de que para que el TM sea representable, es preciso «reescribir» el TO. Además, su traducción, al menos por lo que

respecta a los actos I y III, solo es ligeramente más concisa que las de JMV y LAM (véase 4.2.4.5), y queda considerablemente por detrás de la de JC en términos de concisión.²

Para concluir, cabe mencionar que la FIS vierte los caracónimos a través de un préstamo puro, en consonancia con la norma actual en la traducción al español de los nombres propios, que dicta su conservación en el TM, y en discordancia con la relativa orientación del propio texto de la FIS hacia el polo de la aceptabilidad. Esta es una muestra de lo expresado por Delabastita de que las normas «may coexist with other norms and engage in conflicts» (Delabastita, 1993: 342) (véase 2.3.1).³

29. En 1986, siete años después de que se iniciara la colección del Instituto Shakespeare y cuando esta había aportado cinco obras publicadas, se inició una segunda colección surgida de los estudios de Filología Moderna de la Universidad española. El catedrático de la Universidad de Murcia Ángel Luis Pujante había estimado necesario crear una nueva versión de los dramas de Shakespeare, al echar en falta en las versiones existentes, exceptuando la de JC y la de su sucesor Guillermo Macpherson, un respeto sistemático de la alternancia entre prosa y verso y entre *blank verse* y verso rimado.

² Los actos I y III tienen en The Globe Edition 4 946 y 5 885 palabras, respectivamente; en la traducción de la FIS, 5 173 y 6 080 palabras; en la de JMV, 5 178 y 6 134 palabras; y en la de JC, 5 014 y 5 972 palabras.

³ La norma actual de traducción de los nombres propios se entrevé en los TM 2 y 3 y queda patente en el TM4, como se acaba de señalar, pero sin embargo el TM5 no la sigue, tal como consta en la conclusión 29.

Con este respeto como objetivo, emprendió una traducción que pretendía también ser actuable y ser fiel tanto a la lengua de Shakespeare como a la lengua española. A su juicio, una traducción actuable debía mostrar sensibilidad a las acotaciones explícitas e implícitas, así como oralidad y concisión; la fidelidad a la lengua de Shakespeare requería entenderla bien tanto lingüística como poéticamente; y la fidelidad a la lengua española exigía el uso del verso libre, que, en su opinión, «puede ofrecer una andadura rítmica equivalente sin menoscabo del sentido ni de los recursos estilísticos del original» (Pujante, 1995: 16) (véase 4.2.4.5).

A la luz de lo expuesto, la semejanza entre el escopo de las traducciones de ALP y el de las traducciones de la FIS parece evidente. Ambas colecciones surgen de la necesidad apreciada por sus autores de una traducción precisa⁴ y, al mismo tiempo, representable, y de la consideración por parte de ambos del verso libre como una estructura literaria idónea para transmitir el sentido sin desatender la forma, para mantener la alternancia entre prosa y verso y entre *blank verse* y verso rimado y conservar otros recursos expresivos. Cabe inferir, por tanto, que ALP no estaba satisfecho con las traducciones de la FIS; dicho de otro modo, es probable que considerara que no habían cumplido su finalidad/función. Ciertamente, como consta en la conclusión anterior de este apartado, la FIS cambia el sentido del TO en varias ocasiones y no parece lograr su objetivo de concisión.

Los métodos y estrategias de traducción deben ajustarse al escopo para que el resultado de la actividad traslativa sea funcionalmente adecuado (Reiss y Vermeer, 1984: 101). A continuación, se expondrán

⁴ En terminología de Conejero y Pujante, *accurate* y «fiel a la lengua de Shakespeare», respectivamente.

las conclusiones extraídas acerca de los métodos y estrategias de traducción de Pujante en su *Noche de Reyes* (1996), contrastados con los de la FIS en su propia versión de *Twelfth Night*.

En lo que concierne al objetivo prioritario de respetar sistemáticamente la alternancia entre prosa y verso y entre *blank verse* y verso rimado, ALP, a diferencia de la FIS, conserva la rima de los pareados finales del *blank verse*, así como los esquemas fijos de rima de las cartas y canciones. Además, mantiene el verso medido tanto de las cartas como de las canciones, que traduce como tales; la FIS, en cambio, utiliza verso libre en estos casos. Respecto al *blank verse*, ALP, al igual que la FIS, lo transforma en verso libre, pero en uno más conciso y regular (comprendido normalmente entre el eneasílabo y el alejandrino) y más rítmico, cuyos ritmos coinciden con frecuencia con los más habituales de la poesía y la cadena fónica españolas.

La prosa de ALP se caracteriza también por su concisión. Globalmente, los actos I y III del texto de Pujante tienen una extensión alrededor de un 10% inferior a la de los mismos actos del TO⁵. Por consiguiente, es JC el traductor que más cerca se mantiene del número de palabras del TO, al menos en los actos I y III. En el primero de estos actos, solo se desvía del TO en 68 palabras; en el segundo, en 87 palabras. Pujante, por su parte, es el único traductor cuyos actos I y III son de menor extensión que los del TO. Si, como cabe prever, la extensión total de su traducción es inferior a la del TO, el traductor no solo alcanzó sino que superó su objetivo de concisión, a saber, el

⁵ Tales actos tienen en la traducción de ALP 4 570 y 5 125 palabras, respectivamente, frente a las 4 946 y 5 885 palabras del TO. Véase la nota 2 del presente capítulo.

mantenimiento de «una duración de emisión igual o semejante a la del original» (1995: 13) (véase 3.2). De ese modo, es posible que incrementara la fuerza dramática de su texto, quizás para asemejarla a la del original. Parece probable que tuviera este propósito, dado que pretendía que su traducción produjera efectos análogos a los del TO (Pujante, 1989: 134; 2001a: 23) (véase 3.2); además, la concisión y compacidad de sus traducciones ha ido aumentando en las sucesivas revisiones a las que las ha sometido (Galván, 2007: 95).

Respecto a la posición de su traducción en el contínuum entre el polo de la adecuación y el polo de la aceptabilidad, se encuentra entre la de la FIS y la de JC. Las cinco técnicas de traducción de referencias culturales que emplea ALP están orientadas a la aceptabilidad, al estar comprendidas entre la traducción literal y la omisión. Predomina la adaptación, y les siguen, por este orden, la neutralización, la traducción literal, la compresión y la omisión. Nótese que ALP evita la amplificación, lo que está en consonancia con su preocupación por la concisión. Además, es el único traductor que recurre a la omisión, y lo hace en dos ocasiones, ante *cherry-pit* y *May morning* (véanse las referencias 18 y 19 de 4.2.3.1.2), tal vez tanto por su objetivo de concisión como por su interés por lograr efectos análogos a los del TO. Las principales diferencias en la distribución de técnicas entre su traducción y la de JC radican en el uso por parte de ALP de la omisión y la traducción literal, el cual tiene como contrapartida un empleo considerablemente menor de la adaptación y nulo de la creación.

Su traducción de los nombres propios confirma esta elevada orientación a la CM, si bien pudo estar influida por la tradición traductora anterior de las obras de Shakespeare, en la que

predominaba la adaptación de los nombres propios, de acuerdo con la norma general de adaptación de los nombres propios, que estuvo vigente hasta ya entrado el siglo XX (Moya, 2000: 37-38). Este hecho corrobora la limitada fiabilidad de la traducción de los nombres propios como indicador del grado de aceptabilidad de una traducción (véanse 4.2.4.5 y la conclusión anterior).

Pujante tiene el mérito de no incurrir en ningún cambio de sentido. Indudablemente contó con la ventaja de poder consultar más versiones castellanas anteriores y más material crítico, no solo debido a un incremento de los documentos disponibles sino también gracias a una mayor facilidad de acceso. No obstante, como se ha demostrado, la existencia de traducciones anteriores y material crítico adicional no implica necesariamente un descenso del número de cambios de sentido (recuérdense la traducción de la FIS para *buttery-bar* — referencia 3 de 4.2.3.1.2— y la traducción de JMV para *cypress* — referencia 14 de 4.2.3.1.2—), por lo que cabe buscar también la explicación de la exactitud de su texto en su concepción de la traducción literaria como una actividad intelectual compleja y de enorme trascendencia cultural (véase 3.12).

El traductor no añade notas en su traducción de las referencias culturales seleccionadas, lo que parece derivarse, al menos en parte, de su orientación a la CM. Pese a esta orientación constatada, se propone «dejar en paz al autor y llevar hacia él al lector», frente a «asimilar culturalmente al autor» (Pujante, 1995: 15), lo que no es sino reflejo de que su traducción, como las de JC, LAM, JMV y la FIS, se caracteriza por un alto grado de adecuación (toda orientación a la CM de textos del

subcorpus a la que se aluda en el presente trabajo debe entenderse en términos relativos —en relación con los demás TM— y no absolutos).

Tan solo dos años antes de que apareciera la traducción de ALP, se publicó en Buenos Aires la de ERM, que es buena muestra de cómo el texto de un montaje teatral puede pasar al sistema literario, tal como había señalado Aaltonen (2000: 33; véase 2.2.1). Vio la luz en un volumen individual de la serie Biblioteca Clásica y Contemporánea de la editorial Losada, serie en la que se han publicado otras obras de Shakespeare; y en la década de 2000 se ha reimprimido, tanto individualmente como en las *Obras completas* de Shakespeare de Losada, en Argentina y España.

La década de 1990 es la de la llamada «Shakespeare-manía» española, y se publicó, además, la traducción de CMB, el mismo año que la de ALP, en Madrid. Como la de ERM, está en prosa. Apareció en una colección a un precio económico no dirigida a un público especialista.

La década de 2000 también ha sido prolífica y variada, con la traducción argentina de PB (2000, en verso libre), enmarcada en unas obras completas de Shakespeare traducidas al español por escritores de diversos países; el plagio de la traducción de la FIS realizado por PRYLB para el sistema teatral español (2000, en verso libre); y la versión teatral mexicana de AMHYAH (2005, en prosa). Estas dos últimas traducciones reflejan en cierta medida los problemas contemporáneos de los sistemas teatrales español y mexicano, en los que los directores carecen en ocasiones de apoyos suficientes para

poder representar dramas de Shakespeare, incluido *Hamlet* (véase 4.2.4.5).

5.2. Conclusiones acerca del procedimiento de análisis

30. El estudio de traducciones de un mismo TO situadas cerca del polo de la adecuación puede llevarse a cabo satisfactoriamente dentro del marco de los EDT.

La combinación del sistema de normas de Gideon Toury (1995) con el esquema de análisis de José Lambert y Hendrik van Gorp (1985), convenientemente adaptado al ámbito de la traducción dramática, ha ofrecido un modelo de análisis capaz de diferenciar de un modo sistemático, según su mayor o menor orientación al TO, un conjunto de dieciséis traducciones de la misma obra de teatro. En dicho modelo, el concepto de réplica (Merino, 1994) ha desempeñado un papel importante que pone de manifiesto su utilidad en la investigación de traducciones dramáticas.

31. La constatación de que incluso los TM más orientados al TO acusan una pérdida de contenido cultural de la CO (véase, por ejemplo, la traducción para *cherry-pit* de JMV en 4.2.3.1.2, referencia 18) corrobora la utilidad del concepto de aculturización como herramienta de análisis de traducciones dramáticas.

Debe tenerse presente, no obstante, que el término *aculturización* se presta a confusión, al no reflejar que la rebaja de contenido cultural aludida atañe únicamente a la CO. Dicho de otro modo, un TM que sea resultado de una fuerte aculturización del TO y, como consecuencia, esté desprovisto de una cantidad significativa de contenido cultural de la CO, puede rebosar cultura del entorno de llegada. Tal vez sería conveniente reservar el término *aculturización* para la ausencia de

elementos culturales en un TM y emplear otro término más específico para lo que actualmente se conoce en la literatura sobre la traducción dramática como *aculturización*.

32. Es necesario estudiar la relación entre, por un lado, los polos de la adecuación y la aceptabilidad y, por otro, la aculturización, puesto que es posible que el grado de aceptabilidad y el de aculturización no estén perfectamente correlacionados. Por poner un ejemplo, resulta discutible que la traducción de *cherry-pit* por «*cherry-pit*», que como préstamo puro se situaría en el polo de la adecuación, no implique una pérdida de contenido cultural de la CO si el término utilizado no va acompañado de una nota que aclare su significado.

33. La propuesta de categorización de las técnicas de traducción de referencias culturales (y nombres propios) de Marco Borillo (2004) ha facilitado la ubicación de los TM en el contínuum entre el polo de la adecuación y el polo de la aceptabilidad (véanse 4.2.3.1 y 4.2.3.2). No obstante, determinar el subtipo de adaptación o neutralización al que pertenecía una traducción ha resultado en ocasiones difícil, debido a que la traducción podía clasificarse dentro de varios subtipos. Dado el riesgo de error que entrañaba ubicarla en una subcategoría en lugar de otra, las subcategorías de adaptación y las de neutralización se han pasado por alto en el recuento de las técnicas empleadas (véase 4.2.3.1.4).

En contraste, en ocasiones se han apreciado diversos grados de aceptabilidad o adecuación en traducciones para una referencia pertenecientes a una misma subcategoría de técnica o categoría de técnica sin subdividir, como la adaptación intercultural o la traducción literal (véanse, por ejemplo, la referencia 18 de 4.2.3.1.2 en lo que se refiere a los TM 1, 3 y 4 y la referencia 4 de 4.2.3.1.2 en lo referente a

los TM 2 a 4). Estas diferencias, que se previeron en 4.1.3.3, no se han tenido en cuenta en la medición de la adecuación y la aceptabilidad, lo que resta precisión a la ubicación de los diferentes TM en el contínuum entre el polo de la adecuación y el polo de la aceptabilidad. Sin embargo, existe suficiente distancia entre los distintos TM en dicho contínuum como para que tal falta de precisión no afecte a las conclusiones (véase 4.2.3.1.4).

La clasificación de traducciones como equivalentes acuñados se ha descartado tomando en consideración diversos aspectos: por un lado, es extremadamente difícil en una investigación traductológica que abarca varios siglos de traducciones determinar, para todos los términos o expresiones del TO analizados, cuál es el «término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta» (véase en 4.2.3.1.1 la definición de la técnica del equivalente acuñado); por otro lado, si se lograra determinar y coincidiera con traducciones de los TM, su uso por parte de los traductores podría implicar la elección de estos de la(s) técnica(s) de traducción que haya(n) dado como resultado ese término o expresión, en lugar de otra(s) técnica(s) también posible(s) (véase 4.2.3.1.4).

Quizás sea necesario excluir las notas del traductor de la definición propuesta por Marco Borillo para la amplificación, a fin de que no determinen la posición de un TM en el contínuum en la misma medida que, por ejemplo, las paráfrasis explicativas o las explicitaciones (véase 4.2.3.1.4).

Es conveniente investigar si las técnicas de la omisión y la creación siempre se han de ubicar en el extremo de mayor acercamiento al lector meta (véase 4.2.3.1.4). También conviene profundizar en la relación entre el grado de intervención del traductor y el grado de acercamiento al lector, ya que parece razonable que no siempre sean coincidentes, aunque suelen serlo y, por esta razón, Marco Borillo así los considere.

34. Si bien, como demostró Merino (1994), el recuento de todas las réplicas del TO y de cada traducción —a fin de comparar los resultados— constituye un método eficaz para anticipar la orientación de las traducciones al TO o a la CM, un recuento —con la consiguiente comparación de los resultados— acto a acto posee la ventaja de ser más preciso, ya que evita compensaciones entre adiciones y supresiones de actos diferentes (véanse 4.2.2.3 y la conclusión 20).

35. Las aplicaciones de creación y análisis de corpus desarrolladas por la Lingüística de Corpus presentan considerables deficiencias a la hora de analizar traducciones; por ejemplo, fuertes restricciones a la visualización de contexto y la imposibilidad de segmentar los textos por párrafos, especialmente inconveniente en el caso de la traducción dramática (véase 4.1.4.2).

La combinación de SDLX y Examine32 puede ser una alternativa ventajosa. Para los propósitos del estudio llevado a cabo en la presente tesis doctoral, estas herramientas informáticas se han revelado superiores a las de la Lingüística de Corpus en prestaciones y en facilidad de manejo, pese a que el módulo de alineación de SDLX,

como los demás alineadores de cuya existencia tengo constancia, no permite alinear más de dos textos a la vez (véase 4.1.4.2).

Además, el uso de SDLX y Examine32 en un ámbito investigador supone una relación de intercambio adicional entre la empresa y la Universidad, donde hasta ahora solo se habían utilizado herramientas como SDLX en la práctica docente, con el objetivo de preparar a los estudiantes de Traducción para el mercado laboral.

No obstante, es deseable que se desarrollen o distribuyan (en el caso de que ya existan) sistemas informáticos creados específicamente para la confección y el análisis de corpus paralelos.

5.3. Conclusiones acerca de los traductores

La presente tesis doctoral ha evidenciado la importancia de estudiar no solo las traducciones, sino también a los traductores. Por poner un ejemplo, la identificación de R. Martínez Lafuente como un traductor ficticio detrás del cual se esconden Vicente Blasco Ibáñez, de forma muy destacada, y Fernando Llorca Die, en menor medida, ha permitido explicar la discrepancia entre el título de la colección firmada por dicho traductor ficticio (*Obras completas* de Shakespeare) y su contenido (solo 35 de los 37 dramas del dramaturgo, y ninguno de sus poemas). Así mismo, ha contribuido a aclarar la contradicción en la que incurrió Luis Astrana Marín al afirmar al mismo tiempo que las obras de la citada colección eran traducciones del francés y que el *Hamlet* estaba plagiado de la versión de Leandro Fernández de Moratín (realizada del inglés).

En el plano de los traductores, la presente tesis doctoral ha sacado a la luz, además de la verdadera identidad de RML, los perfiles de EV, JC, JNF, CMB, Paco Redondo y Loreto Berrió. Todos estos traductores eran hasta la fecha absolutos desconocidos, pese a que algunos publicaron traducciones de Shakespeare destacadas, bien por su cantidad o bien por otras razones: como se acaba de señalar, la colección de R. Martínez Lafuente contiene 35 obras; Eudaldo Viver, Clark y Navarra Farré tradujeron nueve, diez y doce dramas, respectivamente; las traducciones de Clark, por añadidura, representan la primera colección amplia de obras de Shakespeare vertidas directamente del inglés. A continuación se resumen los principales hallazgos acerca de ellos y su obra shakespeariana.

36. Eudaldo Viver (1846 - 1900) es un destacado economista de Sabadell que durante su juventud realizó actividades literarias como la traducción de Shakespeare, la cual lo ocupó en la veintena. Compartía con el editor de sus traducciones shakespearianas —Francisco Nacente, quien fue vicepresidente del Centro Industrial de Cataluña— su compromiso con la cultura y la industria (véase 3.1 para más detalles).

La colección de obras del Bardo para la que realizó tales traducciones apareció sin fecha. Sin embargo, he podido determinar que al menos uno de los dos tomos que la integran se publicó en 1973 y que, con toda probabilidad, ambos tomos vieron la luz dicho año (véase 3.1).

37. Del protagonista del primer gran intento de traducir todas las obras de Shakespeare al castellano desde la LO —quien ofreció por primera vez en nuestra lengua *Much Ado About Nothing* y por primera vez en traducción directa del inglés a nuestra lengua entre cuatro y cinco dramas—, prácticamente solo se conocían su ciudad natal y el año en el que nació.

La presente tesis doctoral ha añadido a la literatura existente indicios del origen anglosajón de JC y datos de su vida y obra. A continuación, se resumen tales aportaciones (véase 3.2 para más detalles). Con toda probabilidad, su padre y sus dos tíos paternos eran hijos del propietario de un astillero londinense. El mayor de los tres hermanos —Joseph John Ruston, a quien estarían dedicadas las traducciones shakespearianas de Clark (véase 3.2)— se estableció en Viena en 1832 para trabajar en la construcción de barcos de vapor. En 1840, la empresa para la que trabajaba fundó un astillero en Praga. A dicho astillero, se incorporaron tanto él como el benjamín de los hermanos —John Joseph Ruston—. En 1848, él pasó a ser el único propietario de la empresa.

Mientras tanto, el hermano mediano —James John Clark— se marchó a Nápoles, donde trabajó como director de los astilleros del Reino borbón de las Dos Sicilias. En esa ciudad nació Jaime Clark (entonces James Clark), su primer hijo varón, a principios de 1844.

En 1869 hay constancia de un viaje del traductor desde España (donde primero adoptó el nombre de «Diego Clark» y, a continuación, el de «Jaime Clark») a Viena. Entre los datos de los que se dispone acerca de dicho viaje se encuentran: que lo realizó por motivos familiares, que en la ciudad de destino estaba establecido un tío suyo, y que visitó también Praga. Parece claro que fue a visitar a su tío Joseph

J. Ruston, para cuyos negocios aquel año fue importante, dado que su empresa se convirtió en sociedad anónima.

El traductor pertenecía, por consiguiente, a una familia de ingenieros, y con 17 años inició estudios de Ingeniería Mecánica en Alemania. Tras pasar en este país varios años durante los cuales aprendió castellano, en 1864 se trasladó a España, donde siguió su vocación literaria. Además de sus traducciones del alemán y del inglés, y de su libro *El guía del buen ciudadano*, publicaciones todas ellas conocidas, publicó artículos de prensa, composiciones poéticas originales y al menos una traducción del francés, que firmó con el nombre de «Diego Clark». El original de esta traducción es la novela *Stuart of Dunleath* (1851), obra de la escritora y feminista londinense Caroline Elizabeth Sarah Sheridan Norton. La traducción, que añade una combinación lingüística a la actividad traductora conocida de Clark y data de 1866, sucedió en el periódico en el que se publicó a la novela traducida *El león enamorado*. Esta otra traducción había sido realizada del francés por el también traductor de Shakespeare Manuel Hiráldez de Acosta, cuyas versiones de *Romeo and Juliet* y *Richard III* se publicaron revisadas en la colección de Nacente, después de aparecer en la de Francisco José Orellana (*Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, 1868).

El napolitano fue miembro del Ateneo de Madrid y de la tertulia literaria Sociedad/Academia del Gato, y se relacionó con conocidas personalidades de las letras españolas, como Juan Fastenrath.

Sus traducciones de Shakespeare, que se publicaron sin fecha, aparecieron entre el mes de septiembre de 1873, en el que vio la luz el primer tomo, y el mes de abril del año siguiente, en el que se imprimió el quinto y último. Clark falleció en Viena en 1875 a la edad de 31

años. La publicación en el diario independiente *El Imparcial* de la noticia de su muerte, además de revelarnos el lugar y la fecha de su fallecimiento, corrobora el hito que supusieron sus traducciones shakespearianas y el hueco que el traductor se labró en la esfera literaria española, dadas las siguientes palabras: «Ha fallecido en Viena el Sr. D. Jaime Clark, muy conocido en la república de las letras por su traducción [sic] al castellano de las obras de Shakespeare» («Sección de noticias», 1875: 3).

38. Con sus 35 dramas, la colección de obras de Shakespeare de RML superó en el número de obras ofrecidas a todas las anteriores, y a día de hoy solo ha sido superada, atendiendo a ese mismo criterio, por las obras completas de LAM y el *Teatro completo* de JMV. Tal vez por estas razones, ha gozado de cierto reconocimiento.

Hasta la fecha, las traducciones se creían realizadas del francés, aunque, como se mencionó al comienzo del presente apartado, LAM denunció que la de *Hamlet* era una copia de la versión de este drama realizada por Moratín (quien tradujo del inglés) (véanse 3.4 y 3.5).

La investigación conducente a la presente tesis doctoral ha revelado que, de los 35 dramas, solo dos se tradujeron del francés. La editorial, Prometeo, plagió sistemáticamente la colección editada por Francisco Nacente, y para los dramas no incluidos en esta colección, recurrió a la colección *Dramas de Guillermo Shakespeare* [sic] de la Biblioteca «Arte y Letras» (1881-1886) si esta otra colección los incluía (es el caso únicamente de *Cuento de invierno*) y, en caso contrario, los tradujo del francés (*Mucho ruido para nada* y *La primera parte del rey Enrique VI* son las traducciones preparadas de este modo). Al igual

que el *Hamlet* de Moratín, tomado de la colección de Nacente, *Cuento de invierno*, de José Arnaldo Márquez, era una traducción del inglés.

Prometeo contrastó las traducciones plagiadas con la colección francesa a partir de la que se tradujeron dos dramas —probablemente la de François Guizot—, a fin de reincorporar a las obras fragmentos suprimidos, así como para añadir fácilmente notas a pie de página y para rehacer la lista de personajes (véase 3.4). Además, añadió notas propias y otros paratextos; por ejemplo, un prólogo compuesto por fragmentos de un estudio sobre Shakespeare escrito por Víctor Hugo para la versión francesa de las obras completas del dramaturgo inglés realizada por su hijo François-Victor Hugo. Dicho estudio había sido publicado en español por la editorial varios años antes (véase 3.4).

El proyecto fue concebido por Vicente Blasco Ibáñez, socio fundador y copropietario de Prometeo, además de director literario de la serie en la que la colección apareció. *Teatro completo* era el nombre inicial de la colección, que nunca pretendió incluir la obra poética de Shakespeare. Ese nombre se cambió por el de *Obras completas* probablemente por motivos comerciales (véase 3.4). Estaba previsto que todos los tomos se publicaran en 1916, con motivo del tercer centenario del fallecimiento del Bardo. Sin embargo, el primero apareció en 1917 y, el último, en 1918. Ninguno iba fechado, por lo que ha existido confusión hasta el momento respecto a la fecha de publicación (véase 3.4).

Respecto a la preparación de los dramas, hasta el tomo IX (de 12), excluido *Mucho ruido para nada*, corrió a cargo de Vicente Blasco Ibáñez. Esto significa que Blasco preparó personalmente el texto de *La duodécima noche*, perteneciente al tomo VII. *Mucho ruido para nada* fue preparado por Fernando Llorca Die —yerno del novelista y, como él,

socio fundador y copropietario de Prometeo— y revisado por Blasco. Con toda probabilidad, lo mismo ocurrió con los dramas incluidos en los tomos X a XII (véase 3.4).

Blasco también preparó, siguiendo el mismo método —salvo por algunos detalles—, las demás traducciones firmadas por RML, esto es, las comedias de Aristófanes que publicó Prometeo en 1916 (Serón Ordóñez, 2010: s. p.). Con tal sistema de preparación de traducciones perseguía crear una colección de grandes poetas que incluyera sobre todo teatro; una biblioteca clásica universal a un precio asequible, gracias al ahorro de traductor.

39. Barcelonés nacido en 1906, JNF siempre fue un apasionado de la literatura (véase 3.8). No obstante, realizó estudios de Delineación y dedicó buena parte de su vida a trabajar en la cerrajería de su padre.

Su afición a la lectura le proporcionó conocimientos de inglés, francés, italiano, alemán e incluso esperanto. Una estancia de varios años en Francia, su matrimonio con una ciudadana austriaca y algunas clases de idiomas contribuyeron asimismo a sus conocimientos de lenguas extranjeras.

Cerca de los sesenta años de edad, abandonó el negocio familiar para consagrarse a la escritura y la traducción. Cultivó varios géneros narrativos, inició una obra lexicográfica, y se afanó en traducciones técnicas y literarias, algunas de las cuales, a diferencia de sus obras originales, fueron publicadas. Entre ellas, se encuentran dos traducciones del alemán que aparecieron antes que sus traducciones shakespearianas, cuando el traductor contaba 62 y 63 años. Sus traducciones de Shakespeare las publicó entre los 64 y 66 años.

Después, la colección, que pretendía incluir todas las obras del dramaturgo inglés, se vio interrumpida debido a que la editorial, Bruguera, decidió cambiar de traductor y no quedó satisfecha con las nuevas traducciones, realizadas por el escritor catalán Bartolomé Soler (véase 3.8).

Navarra Farré, a quien traducir a Shakespeare le marcó personalmente, pudo, no obstante, contemplar la buena acogida de sus traducciones entre el público lector. Falleció en Sant Just Desvern (Barcelona) en 1999.

40. Cristina María Borrego Rodríguez (León, 1968) realizó sus traducciones de Shakespeare poco después de licenciarse en Filología Inglesa, por encargo de M. E. Editores. Para esta editorial madrileña tradujo en la misma época obras en inglés de otros autores. Posteriormente, se incorporó como traductora a una compañía farmacéutica, para a continuación cambiar por completo de actividad y dedicarse al sector de las telecomunicaciones (véase 3.13).

41. Francisco José Redondo Navalón (Albacete, 1962) es el único director teatral firmante de una de las traducciones del corpus, traducción que preparó con la ayuda de la profesora de Inglés de enseñanza secundaria Loreto Berrió Olmo (Albacete, 1963) cuando empezaba a acumular una amplia trayectoria como actor y director. Su participación en montajes de obras de Shakespeare era, no obstante, reducida, tal vez porque, según afirma, ha tenido numerosos problemas con las traducciones del dramaturgo, que considera

insatisfactorias al menos hasta que apareció la versión de ALP (véase 3.15).

5.4. Conclusiones generales e investigación futura

El análisis de todas las traducciones castellanas de *Twelfth Night* que se han publicado hasta la fecha ha ofrecido algunas respuestas al interrogante de cómo ha evolucionado la traducción de Shakespeare al español desde que, a finales del siglo XIX, se produjo el primer gran intento sistemático de verter las obras del dramaturgo a nuestro idioma desde el inglés.

Tales respuestas provienen del estudio de la traducción de una obra concreta y, por tanto, no se pueden aplicar al resto de las obras de Shakespeare sin una precaución extrema. Sin embargo, diversos factores hacen posible generalizar, con la debida cautela, algunas de las conclusiones que recoge este capítulo. Por un lado, y como ya se mencionó en 4.1.2, *Twelfth Night* está presente en un conjunto de colecciones de Shakespeare en español que es representativo de aquellas colecciones que intentan verter de un modo sistemático la producción del Bardo a nuestra lengua⁶.

Por otro lado, la mayoría de las colecciones de Shakespeare en español en las que figura tienen al traductor de *Twelfth Night* como único traductor. Es el caso de las colecciones de JC (diez dramas), LAM (toda la producción de Shakespeare), JMV (todo el teatro del dramaturgo), JNF (doce dramas), la FIS (trece/catorce dramas, según se incluya o no el publicado en 2008 por Manuel Ángel Conejero y Pilar

⁶ A mi entender, apenas queda excluida de dos colecciones significativas con esta característica: la de Guillermo Macpherson (véase la nota 63 del capítulo 3) y la de Cebrià Montoliu, quien entre 1908 y 1923 publicó 18 dramas traducidos del inglés (Pujol Morillo, 2007: 114, n. 3).

Ezpeleta en la editorial Albatros; véase 3.10) y ALP (veintidós dramas). Además, en algunas de las colecciones restantes, el traductor de *Twelfth Night* es traductor asimismo de otras obras: EV vertió nueve dramas en total, y Cristina María Borrego, cuatro; respecto a Vicente Blasco Ibáñez como autor de la versión de RML, preparó —basándose en traducciones anteriores— 25 dramas, y probablemente revisó los diez dramas restantes de la colección de RML, pero es preciso tener en cuenta que las 35 traducciones son de distintos autores y la revisión realizada por el novelista fue considerablemente superficial. Restan la colección del Proyecto Shakespeare de la UNAM y la colección Shakespeare por Escritores. En lo que concierne a esta última, conviene poner de manifiesto que si bien Piedad Bonnett solo vertió *Twelfth Night*, los casi 40 escritores participantes debieron ajustarse a diversas pautas significativas (véase 3.14). En el Proyecto Shakespeare de la UNAM, los traductores solo estuvieron sujetos al imperativo de no traicionar el TO y a varias recomendaciones básicas que en última instancia podían rechazar (F. Patán, comunicación personal: 25 de enero de 2012).

En definitiva, existen razones para no descartar la extrapolación de algunas de las conclusiones de la presente tesis doctoral a otras obras de Shakespeare, aunque dicha extrapolación se debe efectuar con la máxima cautela, y así se efectuará seguidamente, en el caso de la conclusión 44.

42. Desde que, en la década de 1870, JC realizó el primer gran intento sistemático de verter las obras de Shakespeare a nuestro idioma desde el inglés, entre las versiones castellanas de *Twelfth Night*

que se han publicado, son minoría (un 31,25%) las dirigidas específicamente al teatro.

De la mayoría restante (un 68,75%), solo varias tienen declaradas pretensiones escénicas al tiempo que van dirigidas a la lectura. Son la de LAM (pese a las múltiples acusaciones que ha recibido la colección de este traductor de no ser adecuada para la puesta en escena) y las de la FIS y ALP. Estas tres traducciones, sumadas a la minoría anterior, constituyen un 50% de las versiones publicadas. El 50% restante, bien no tiene pretensiones escénicas según ha declarado su traductor o editor (es el caso de las traducciones de JMV, FP y PB), o bien parece improbable que las tenga (ocurre con las demás). Por consiguiente, el predominio de las versiones de lectura es claro.

43. Aunque la primera traducción de *Twelfth Night* (publicada por EV hacia 1873) se realizó del francés, desde finales del siglo XIX, la traducción desde la LO es la norma.

44. El grado de adecuación/aceptabilidad de las traducciones más orientadas al TO no ha disminuido ni aumentado progresivamente en los cerca de ciento cuarenta años transcurridos, sino que ha experimentado oscilaciones. Parece razonable inferir que su evolución tampoco haya sido lineal en el caso de otras obras de Shakespeare, muchas de las cuales fueron vertidas por los mismos traductores (véase el comienzo del presente apartado). Asimismo, el grado de adecuación de las sucesivas traducciones de obras de otros autores no tiene necesariamente que aumentar de manera progresiva.

A mi juicio, respaldan estos intentos de generalización diversos estudios llevados a cabo por Aaltonen (1996, 1999) que han demostrado que en Finlandia, las traducciones de obras de teatro tanto de Shakespeare como de otros autores han oscilado a lo largo del tiempo entre el acercamiento al lector, al que Aaltonen se refiere como una actitud de rebeldía contra el TO, y la actitud opuesta de sumisión.

45. Predominan las traducciones publicadas en España, si bien su preponderancia ha disminuido considerablemente a lo largo del tiempo: solo en los veinticinco últimos años de traducciones, se publicaron cuatro de las cinco versiones hispanoamericanas, y en el mismo periodo, el número de versiones españolas fue exactamente el mismo, cuatro.

Cabe prever que dicha preponderancia continúe disminuyendo.

46. Si bien el perfil de los traductores es variado durante todo el periodo objeto de análisis, llama la atención el elevado número de profesores de universidad que se observa a partir de la segunda mitad del siglo XX, en particular en el último cuarto de dicho siglo (con FP, la FIS, ALP y PB). Este aspecto, además de reflejar la influencia de los estudios de Filología Moderna en la aparición de retraducciones de Shakespeare, posiblemente influya en las traducciones en sí.

Respalda dicha hipótesis el hecho de que el perfil de los traductores parezca estar relacionado con la cantidad de material paratextual ofrecido (véase la conclusión 15).

Como se ha podido constatar a lo largo del presente capítulo de conclusiones, las respuestas que se han encontrado al realizar la presente tesis doctoral van acompañadas, a menudo, de nuevos interrogantes e hipótesis. Los nuevos interrogantes e hipótesis expuestos no son más que algunos de los que fueron surgiendo conforme avanzaba en mi investigación. Otros, activaron nuevos cauces de exploración que dieron lugar a descubrimientos inesperados como el plagio llevado a cabo por Vicente Blasco Ibáñez, o se han reservado para futuros trabajos a fin de no ramificar en exceso la presente tesis doctoral.

Entre estos últimos, figura cuál ha sido la evolución de la presencia de contenido ideológico en las traducciones, ya que se han detectado elementos ideológicos en el texto de LAM, e indicios de que los haya en las adiciones de referencias culturales de JC. Así mismo, la variedad de castellano utilizada plantea interrogantes. Se han detectado arcaísmos en traducciones cuyos traductores declaraban haberse decantado por un lenguaje contemporáneo.

El corpus paralelo electrónico con el TO y los cinco TM agilizará la investigación de estos y otros aspectos relativos al subcorpus que, por exceder los objetivos de la presente tesis doctoral, no se han explorado en este trabajo.

Respecto al corpus compuesto por las dieciséis traducciones de *Twelfth Night*, conviene profundizar en cuestiones como las actividades traductora y plagaria de la editorial Prometeo. Es de interés conocer hasta dónde se extiende cada una, así como si existen traductores ficticios aún no identificados como tales.

En general, es preciso investigar las traducciones, «read [them]», en palabras de Pym (1998: 106), quien hace más de una década ya enfatizó esta necesidad. También resulta necesario investigar los traductores, como igualmente puso de relieve Pym (1998: 160-161). En vista de los resultados de mi investigación, parece razonable que el corpus de traducciones de Shakespeare al español pueda aportar aún numerosos descubrimientos —acerca de tanto las traducciones como los traductores— que mejoren su conocimiento y enriquezcan la Traductología, incluida su rama historiográfica.

Referencias bibliográficas

A. Fuentes primarias

A.1. Ediciones de Twelfth Night en lengua inglesa

Clark, W. G. y Wright, W. A. (eds.). (1864/1865). *Twelfth Night ; Or, What you will*. En *The works of William Shakespeare* (The Globe Edition; pp. 281-303). Cambridge, Reino Unido: Macmillan.

Donno, E. S. (ed.). (1985/2001). *Twelfth Night, or What you will* (The New Cambridge Shakespeare). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Elam, K. (ed.). (2008). *Twelfth Night, or What you will* (The Arden Shakespeare, tercera serie). Londres, Reino Unido: CENGAGE Learning.

Lothian, J. M. y Craik, T. W. (eds.). (1975/2000). *Twelfth Night: Or, What you will* (The Arden Shakespeare, tercera serie). Londres, Reino Unido: Thomson Learning.

Warren, R. y Wells, S. (eds.). (1994/1998). *Twelfth Night, or What you will* (The Oxford Shakespeare). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

A.2. Traducciones de *Twelfth Night* al español

Astrana Marín, L. (trad.). (1924). *Noche de Epifanía: comedia*. Madrid, España: Calpe.

Benavente, J. (ref. y trad.). (1899). *Cuento de amor: comedia fantástica de Shakespeare refundida y puesta en castellano por Jacinto Benavente*. Madrid, España: Revista Nueva / Imp. de A. Marzo.

Bonnett, P. (trad.). (2000). *Noche de Reyes o Lo que quieran*. Buenos Aires, Argentina: Norma.

Borrego, C. M. (trad.) (1996/1999). Noche de Reyes. En *El Mercader de Venecia; Noche de Reyes*. Madrid, España: Edimat Libros.

Clark, J. (trad.). (s. f. [1874]). La noche de Reyes o Lo que queráis [sic]. En *Obras de Shakspeare [sic], versión castellana de Jaime Clark* (5 tomos). Tomo IV (pp. 89-182). Madrid, España: Medina y Navarro.

Fundación Instituto Shakespeare (ed. y trad.). (1988/2000). *Noche de Reyes o Como queráis* [edición bilingüe dirigida por M. A. Conejero Dionís-Bayer]. Madrid, España: Cátedra.

León Felipe (ref. y trad.). (1953/1974). *No es cordero... que es cordera: cuento milesio contado dramáticamente en inglés por William Shakespeare con el nombre de Twelfth Night y vertido al castellano por León Felipe con una libertad que va más allá de la paráfrasis* (Colección León Felipe, 11). México: Finisterre.

- Martínez Lafuente, R. (trad.). (s. f. [1917]). La duodécima noche. En *Shakespeare: obras completas* (12 tomos). Tomo VII (pp. 97-186). Valencia, España: Prometeo.
- Muñiz-Huberman, A. y Huberman, A. (trads.). (2005). *Noche de Reyes o como quieran*. México: Dirección General de Publicaciones del CONACULTA.
- Navarra Farré, J. (trad.). (1972). Víspera de Reyes o Lo que vosotros quisierais. En *Shakespeare* (2 tomos). Tomo II (pp. 583-680). Barcelona, España: Bruguera.
- Patán, F. (trad.). (1983). *Noche de Epifanía o Lo que queráis*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pujante, Á. L. (ed. y trad.). (1996/2001). Noche de Reyes o Lo que queráis. En *El sueño de una noche de verano; Noche de Reyes* (pp. 143-255). Madrid, España: Espasa Calpe.
- Redondo, F. y Berrió, L. (adapts.). (2000). *Noche de necios*. Toledo, España: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Rodríguez Monegal, E. (trad.). (1994). *Noche de Reyes*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Valverde, J. M. (trad.). (1968/2000). *La duodécima noche o Lo que queráis*. Barcelona, España: Planeta DeAgostini.
- Viver, E. (trad.). (s. f. [circa 1873]). La duodécima noche ó Lo que querais [sic]. En F. Nacente (ed.), *Los grandes dramas de Shakespeare, primera versión española por renombrados literatos* (2 tomos). Tomo II (pp. 113-141). Barcelona, España: Francisco Nacente.

A.3. Traducciones de Twelfth Night a idiomas distintos del español

Letourneur, P. (trad.) y Guizot, F. y Pichot, A. (revs.). (1821). *La douzième nuit, ou ce que vous voudrez*. En *Œuvres complètes de Shakspeare* [sic] *traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et corrigée par F. Guizot et A. P. précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakspeare* [sic], par F. Guizot (13 tomos). Tome VII (pp. 353-512). París, Francia: Ladvocat.

Letourneur, P. (trad.) y Laroche, B. (rev.). (s. f. [1839]). *La douzième nuit, ou ce que vous voudrez*. En *Œuvres complètes de Shakspeare* [sic]. *Traduction nouvelle par Benjamin Laroche* (2 tomos). Tome I (pp. 262-284). París, Francia: L'Écho de la Sorbonne.

Letourneur, P. (trad.) y Michel, F. (rev.). (1839/1861). *La douzième nuit, ou ce que vous voudrez*. En *Œuvres complètes de Shakspeare* [sic]. *Traduction entièrement revue sur le texte anglais par M. Francisque Michel et précédée de la vie de Shakspeare par Thomas Campbell* (3 tomos). Tome III (pp. 53-100). París, Francia: Firmin Didot.

Letourneur, P. (trad.). (1776-1782/1836). *La douzième nuit, ou ce que vous voudrez*. En *Œuvres dramatiques de Shakspeare* [sic] *traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition précédée d'une notice biographique et littéraire par M. Horace Meyer* (2 tomos). Tome II (pp. 563-605). París, Francia: Lavigne.

Schlegel, A. W. (trad.). (1799/2006). *Was ihr wollt*. Stuttgart, Alemania: Philipp Reclam.

A.4. Diccionarios, glosarios y otras obras de consulta

Crystal, D. y Crystal, B. (2002/2004). *Shakespeare's words: A glossary & language companion*. Londres, Reino Unido: Penguin Books.

Martínez de Sousa, J. (2000/2007). *Manual de estilo de la lengua española*. Gijón, Asturias, España: Trea.

Moliner, M. (2008). *Diccionario de uso del español* [edición electrónica, versión 3.0, basada en la tercera edición impresa]. Madrid, España: Gredos.

Onions, C. T. (1911/1986, ed. revisada y ampliada por R. D. Eagleson). *A Shakespeare glossary*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Real Academia Española. (s. f.). *Corpus diacrónico del español (CORDE)* [en línea]. Disponible en <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [última consulta: 27 de junio de 2012].

Real Academia Española. (s. f.). *Diccionario de la lengua española, vigésima segunda edición y avance de la vigésima tercera edición* [en línea]. Disponible en <<http://lema.rae.es/drae/>> [última consulta: 27 de junio de 2012].

Real Academia Española. (s. f.). *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* [repertorio de diccionarios de la lengua española (incluida toda la lexicografía académica) en línea]. Disponible en <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtle>> [última consulta: 27 de junio de 2012].

Schmidt, A. (1874/1902, 3ª ed., revisada y ampliada por G. Sarrazin). *Shakespeare-lexicon: a complete dictionary of all the English words, phrases*

and constructions in the works of the poet. Berlín, Alemania: George Reimer.

Seco, M., Andrés, O. y Ramos, G. (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid, España: Aguilar.

Simpson, J. y Weiner, E. (eds.). (2009, 2ª ed.). *Oxford English dictionary* (versión 4.0) [programa informático]. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

Velázquez de la Cadena, M. (1858). *Diccionario de pronunciación de las lenguas española e inglesa. Parte segunda: inglés-español*. Cádiz, España: Imprenta de la revista médica.

B. Fuentes secundarias

Aaltonen, S. (1996). *Acculturation of the other: Irish milieux in Finnish drama translation*. Joensuu, Finlandia: Joensuu University Press.

Aaltonen, S. (1997, invierno/primavera). *Macbeth* in Finland. In *Other Words: The journal for literary translators*, 8-9, 60-67.

Aaltonen, S. (1998). *Käännetyt illuusiot*. Tampere, Finlandia: Tampere University Press.

Aaltonen, S. (1999, enero/junio). *La perruque* in a rented apartment: Rewriting Shakespeare in Finland. *Ilha do Desterro*, 36, 141-159.

Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on stage: Drama translation in theatre and society*. Clevedon, Somerset, Reino Unido: Multilingual Matters.

Abbondanza, J. (2007, 21 de diciembre). Último Shakespeare de Stanley Wells. Mundo colorido y pragmático. *El País Cultural* [suplemento cultural del diario uruguayo *El País*]. Disponible en

<http://www.elpais.com.uy/Suple/Cultural/07/12/21/cultural_320481.asp> [última consulta: 4 de junio de 2010].

Advertencia. (1866, 25 de febrero). *El Lloyd Español*, p. 2.

Alberola, M. (1999). Trayectoria dramática de León Felipe. En M. Aznar Soler (ed.), *El exilio teatral republicano de 1939* (pp. 209-232). Sant Cugat del Vallès, Barcelona, España: GEXEL.

Álvarez Solar-Quintes, N. (1965). Contradanzas en el Teatro de los Caños del Peral, de Madrid. *Anuario Musical*, XX, 75-104.

Álvaro, F. (1972). *El espectador y la crítica: el teatro en España en 1971*. Madrid: Prensa Española.

Amestoy, I. (1997, 14 de junio). ¿Ésta es la cuestión o ésta es la opción? *El Mundo*, pp. 6-7.

Anderman, G. M. (2005). *Europe on stage: Translation and theatre*. Londres, Reino Unido: Oberon Books.

Anderman, G. M. (ed.). (2007). *Voices in translation: Bridging cultural divides* [Translating Europe]. Clevedon, Somerset, Reino Unido: Multilingual Matters.

Anderson, L. (1984). Pragmatica e traduzione teatrale. *Lingua e Letteratura*, 2, 224-235.

Anuncios. (1869, 20 de enero). *El Imparcial*, p. 4.

Aquila Software. (1993-2002). Examine32 (versión 3.31a) [programa informático]. Southborough, Kent, Reino Unido: Aquila Software.

Arco, A. (2007, 24 de abril). Ángel Luis Pujante elige los textos de Shakespeare ilustrados por Plensa. *laverdad.es*. Disponible en <http://www.laverdad.es/murcia/prensa/20070424/cultura_mur

cia/angel-luis-pujante-elige_20070424.html> [última consulta: 14 de abril de 2010].

Arias, R. (2001). Paratexto y metatexto en la recepción de las traducciones de *Twelfth Night*. *TRANS: revista de traductología*, 5, 57-75.

Armstrong, E. A. (1958/1970). *The folklore of birds: An enquiry into the origin & distribution of some magico-religious traditions*. Nueva York, EE. UU.: Dover Publications.

Artículo prospecto. (1866, 6 de enero). *El Lloyd Español*, p. 2.

Ashwell, A. (2006, 10 de marzo). Ludwik Margules en Cholula. *La Jornada de Oriente: Puebla*. Disponible en <<http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2006/03/10/puebla/o1ash-11.html>> [última consulta: 16 de junio de 2010].

Astrana Marín, L. (1920). *El libro de los plagios. Las profanaciones literarias*. Madrid, España: Revista hispano-americana Cervantes.

Astrana Marín, L. (1922). *Gente, gentecilla y gentuza*. Madrid, España: G. Hernández y Galo Sáez.

Astrana Marín, L. (1923/1969). [Notas del traductor de *Enrique VIII o Todo es verdad*]. En W. Shakespeare, *La tragedia de Ricardo III; Enrique VIII o Todo es verdad* (pp. 137-240). Madrid, España: Espasa - Calpe.

Astrana Marín, L. (1929/1972, 15ª ed., 2ª reimpr.). Estudio preliminar. En W. Shakespeare, *Obras completas* (L. Astrana Marín, trad.) (pp. 13-124). Madrid, España: Aguilar.

- Ateneo de Madrid. (1891). *Ateneo científico, literario y artístico de Madrid: lista de señores socios, enero de 1891*. Madrid, España: Sucesores de Rivadeneyra.
- Baker, M. (1995). Corpora in Translation Studies: An overview and some suggestions for future research. *Target*, 7(2), 223-243.
- Bandín Fuertes, E. (2007). *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEti (1939-1985)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de León, España.
- Barber, C. L. (1959). *Shakespeare's festive comedy*. Princeton, Nueva Jersey, EE. UU.: Princeton University Press.
- Baretti, G. (1777). *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*. Londres, Reino Unido: J. Nourse.
- Barlow, M. (1995-2003). ParaConc (compilación 260) [programa informático]. Houston, Texas, EE. UU.: Athelstan.
- Barlow, M. (2003). *ParaConc: A concordancer for parallel texts (draft 3/03)* [manual de programa informático]. Disponible en <<http://www.athel.com/paraconc.pdf>> [última consulta: 8 de febrero de 2011].
- Barranco, J. (1999, 28 de marzo). Shakespeare en castellano de hoy: la editorial Norma encarga a 42 escritores la traducción de las obras completas del poeta inglés. *La Vanguardia*, p. 54.
- Barrera Morate, J. L. (2002). Biografía de José Macpherson y Hemas (1839-1902). *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 45-46, 47-78. Disponible en <http://www.fundacioninger.org/boletin/bol_45.htm> [última consulta: 4 de abril de 2010].

- Barros Ochoa, M. (1996-1997). Los antropónimos de *A Midsummer Night's Dream* y su traducción al español. *Archivum: revista de la Facultad de Filología*, 46-47, 57-84.
- Barthes, R. (1964). Le théâtre de Baudelaire. En *Essais critiques* (pp. 41-47). París, Francia: Seuil.
- Bassnett-McGuire, S. (1978). Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance. En J. S. Holmes, J. Lambert y R. van den Broeck (eds.), *Literature and translation* (pp. 161-176). Lovaina, Bélgica: ACCO.
- Bassnett-McGuire, S. (1980). Translating dramatic texts. En *Translation studies* (pp. 120-132). Londres, Reino Unido: Methuen.
- Bassnett-McGuire, S. (1981). The problems of translating theatre texts. *Theatre Quarterly*, 10(40), 37-49.
- Bassnett-McGuire, S. (1985). Ways through the labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts. En T. Hermans (ed.), *The manipulation of literature: Studies in literary translation* (pp. 87-102). Londres, Reino Unido: Croom Helm.
- Bassnett-McGuire, S. (1990, abril). Translating for the theatre: Textual complexities. *Essays in Poetics*, 15(1), 71-84.
- Bassnett-McGuire, S. (1991). Translating for the theatre: The case against performability. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4(1), 99-111.
- Bassnett-McGuire, S. (1998). Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre. En S. Bassnett-McGuire y A. Lefevere (eds.), *Constructing cultures: Essays on literary translation*

- (pp. 90-108). Clevedon, Somerset, Reino Unido: Multilingual Matters.
- Bassnett-McGuire, S. (2000). Theatre and opera. En P. France (ed.), *The Oxford guide to literature in English translation* (pp. 96-103). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Bayà, M. (coord.). (1998). *VI Seminari sobre la Traducció a Catalunya (Vilanova i la Geltrú, abril de 1998)* (Quaderns divulgatius, 10). Barcelona, España: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- Berber Sardinha, T. (2002). Corpora eletrônicos na pesquisa em tradução. *Cadernos de Tradução*, 1(9), 15-59.
- Berens, B. (2003, 3 de octubre). Re: SHK 14.1935 Renaming Shakespeare's plays. Mensaje enviado a la lista de distribución SHAKSPER: The Global Electronic Shakespeare Conference. Archivado en <<http://www.shaksper.net/archives/2003/1937.html>> [última consulta: 3 de julio de 2008].
- Bharucha, R. (1991). A view from India. En D. Williams (ed.), *Peter Brook and the Mahabharata: Critical perspectives* (pp. 228-252). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Billington, M. (1990). *Approaches to Twelfth Night, by Bill Alexander, John Barton, John Caird and Terry Hands* (RSC Directors' Shakespeare). Londres, Reino Unido: Nick Hern Books.
- Birrell, T. A. (1987). *English monarchs and their books: From Henry VII to Charles II* (The Panizzi Lectures, 1986). Londres, Reino Unido: The British Library.
- Blake, N. F. (1983). *Shakespeare's language: An introduction*. Londres, Reino Unido: Macmillan Press.

Boccherini y Calonge, A., Castillo y Soriano, J., Clark, J., Gutiérrez Cabiedes, J., Larraza, P., Muñoz y Ruiz, F. *et al.* (1873a, 1ª ed.). Á nuestros lectores. En *Romancero español: colección de romances históricos y tradicionales escritos por los señores Boccherini, Cabiedes, Castillo y Soriano, Clark, Larraza, Muñoz y Ruiz, Navarro y Gonzalvo, Ossorio y Bernard, Vera, y otros* (s. p.). Madrid, España: Imprenta de J. Noguera, a cargo de M. Martínez.

Boccherini y Calonge, A., Castillo y Soriano, J., Clark, J., Gutiérrez Cabiedes, J., Larraza, P., Muñoz y Ruiz, F. *et al.* (1873b, 1ª ed.). *Romancero español: colección de romances históricos y tradicionales escritos por los señores Boccherini, Cabiedes, Castillo y Soriano, Clark, Larraza, Muñoz y Ruiz, Navarro y Gonzalvo, Ossorio y Bernard, Vera, y otros*. Madrid, España: Imprenta de J. Noguera, a cargo de M. Martínez.

Boccherini y Calonge, A., Castillo y Soriano, J., Clark, J., Gutiérrez Cabiedes, J., Larraza, P., Muñoz y Ruiz, F. *et al.* (1873c, 2ª ed.). *Romancero español: colección de romances históricos y tradicionales escritos por los señores Boccherini, Cabiedes, Clark, Larraza, Castillo y Soriano, Muñoz y Ruiz, Navarro y Gonzalvo, Ossorio y Bernard, Vera, y otros*. Madrid, España: Librería de Alfonso Durán.

Bohigas de Argullol, J. (1892, 26 de abril). Introducción al estudio de la cuestión monetaria por D. Eudaldo Viver. *La Dinastía*, p. 1.

Boletín bibliográfico. (1874a, 15 de marzo). *Revista Europea*, 3 (año 1), 96.

Boletín bibliográfico. (1874b, 19 de abril). *Revista Europea*, 8 (año 1), 256.

Bonnett, P. (2010). Piedad Bonnett [sitio web oficial]. Disponible en <<http://www.piedadbonnett.com/>> [última consulta: 18 de marzo de 2011].

- Booth, D. (1830/1836, ed. corregida y ampliada). *An analytical dictionary of the English language*. Londres, Reino Unido: Simpkin, Marshall.
- Bosseaux, C. (2004). *Translation and narration: A corpus-based study of French translations of two novels by Virginia Woolf*. Tesis doctoral inédita, University College London.
- Bowman, M. (2000). Scottish horses and Montreal trains. The translation of vernacular to vernacular. En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 25-33). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Boyle, C., Johnston, D. y Morris, J. (eds.). (2007). *The Spanish Golden Age in English: Perspectives on performance*. Londres, Reino Unido: Oberon Books.
- Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la traduction: théâtre et alterité au Québec (1968-1988)*. Longueuil, Quebec, Canadá: Le Préambule.
- Bristol, M. D. (1996). The festive agon: The politics of carnival. En R. S. White (ed.), *Twelfth Night. Contemporary critical essays* (New Casebooks; pp. 72-81). Houndmills, Hampshire, Reino Unido: Macmillan Press.
- Brower, R. A. (1974). Poetic and dramatic design in versions and translations of Shakespeare. En R. A. Brower (ed.), *Mirror on mirror: Translation, imitation, parody* (pp. 139-158). Cambridge, Massachusetts, EE. UU.: Harvard University Press.
- Bueno, G. (2008). Revista Europea, Madrid 1874-1880. En *Proyecto Filosofía en español* [sitio web]. Disponible en <<http://www.filosofia.org/rev/europea.htm>> [última consulta: 25 de julio de 2011].

- Buezo, C. (1999). Dificultades en la traducción de un texto dramático: *Glengarry Glen Ross* de David Mamet. En A. Argüeso González (coord.), *TIL: Traducción, Interpretación, Lenguaje*, 2 (pp. 65-80). Madrid, España: Fundación Actilibre.
- Burt, R. (1997). The love that dare not speak Shakespeare's name: New Shakesqueer cinema. En L. E. Boose y R. Burt (eds.), *Shakespeare, the movie: Popularizing the plays on film, tv, and video* (pp. 240-268). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Burt, R. (ed.). (2007). *Shakespeares after Shakespeare: An encyclopedia of the Bard in mass media and popular culture*. Westport, Connecticut, EE. UU.: Greenwood Press.
- Bustillo, E. (1899, 8 de mayo). Campañas teatrales. Resumen historico-crítico [sic] de la campaña de 1898 á [sic] 1899. *La Ilustración Española y Americana*, XVII (año XLIII), 270-271.
- Callaghan, D. (1996). 'And all is semblative a woman's part': Body politics and *Twelfth Night*. En R. S. White (ed.), *Twelfth Night. Contemporary critical essays* (New Casebooks; pp. 129-159). Houndmills, Hampshire, Reino Unido: Macmillan Press.
- Calleja Medel, G. (1989). Luis Astrana Marín, traductor de Shakespeare. En J. C. Santoyo *et al.* (eds.), *Fidus interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción* (León, 1987). *Volumen I* (pp. 333-339). León, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, Diputación Provincial.
- Cameron, K. (2000). Performing voices: Translation and Hélène Cixous. En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 101-112). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.

- Campillo Arnaiz, L. (2004). Translating *Measure for Measure* in nineteenth-century Spain: Republican and conservative readings. *Foлио*, 11(2), 17-30.
- Campillo Arnaiz, L. (2005a). *Estudio de los elementos culturales en las obras de Shakespeare y sus traducciones al español por Macpherson, Astrana y Valverde*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Murcia, España.
- Campillo Arnaiz, L. (2005b). Shakespeare's neglected translators: Jaime Clark and Guillermo Macpherson. En J. Mateo y F. Yus (eds.), *THISTLES: A homage to Brian Hughes* (vol. 2: *Essays in memoriam*, pp. 27-37). Murcia, España: Compobell.
- Campillo Arnaiz, L. (2009). Estudio y edición traductológica digital de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, de Guillermo Shakespeare, en traducción de Guillermo Macpherson. En C. Acuña Partal y M. Rodríguez Espinosa (eds.), *Archivo digitalizado y edición digital de textos literarios y ensayísticos traducidos al español y tratados sobre traducción del siglo XIX* (pp. 1-136). Granada, España: Atrio. Disponible, aunque con una paginación ligeramente diferente, en el portal de Internet <<http://www.ttle.satd.uma.es/index.php>> [última consulta: 2 de octubre de 2009].
- Campillo Arnaiz, L. (2012). *Traducciones de Shakespeare* [base de datos]. Alicante, España: Universidad de Alicante. Disponible en <<http://aplicacionesua.cpd.ua.es/shestra/>> [última consulta: 14 de abril de 2012].
- Campodónico, M. A. (1985, 5 de noviembre). Rodríguez Monegal: "Me habían sacado del país, pero ahora es mío otra vez". *Aquí*, 129, 24. Obtenido el 21 de octubre de 2009 de la biblioteca digital

de autores uruguayos «archivo de prensa»: <http://www.archivodoprensa.edu.uy/r_monegal/criticos/criticos_14.htm>.

Carvalho Homem, R. y Hoenselaars, T. (eds.). (2004). *Translating Shakespeare for the twenty-first century*. Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.

Casa editorial de Medina y Navarro. (1874, 8 de febrero). *La Ilustración Española y Americana*, V (año XVIII), 79.

Castañar, F. (2001). Algunas calas en la relación entre *Cuadernos Americanos*, de México y los exiliados republicanos españoles. En J. M. Balcells y J. A. Pérez Bowie (eds.), *El exilio cultural de la guerra civil (1936-1939)* (pp. 37-48). Salamanca, España: Universidad de Salamanca. Obtenido el 25 de julio de 2011 de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives: <<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/litEx/01349497566571272199680/p0000001.htm>>.

Centro de Documentación Teatral. (s. f.). *Teatro.es* [sitio web]. Disponible en <<http://teatro.es/inicio>> [última consulta: 10 de abril de 2012].

Church of England, Diocese of London. (1830-1860). *Bishop's transcripts for the Anglican Chaplaincy, Naples, Italy, 1830-1860* [transcripciones del registro de bautismos (1830-60) y de matrimonios y defunciones (1831-60) de la capellanía anglicana de Nápoles (Italia)]. Disponible en el International Genealogical Index (IGI), en <<http://www.familysearch.org/>> [última consulta: 30 de enero de 2009].

Clark, J. (1868). *El guía del buen ciudadano: colección de artículos políticos escritos para enseñanza del pueblo*. Madrid, España: Imprenta de D. Carlos Frontaura, a cargo de Diego Valero.

- Clark, J. (1871a, hacia el 10 de febrero). De Lóndres [sic] á [sic] Madrid pasando por Luxemburgo, Saarbrucken [sic], Metz, Weissemburgo [sic], Estrasburgo y Lyon [I]. *Revista de España*, XVIII(71) (año IV), 349-369.
- Clark, J. (1871b, 15 de febrero). Un episodio del bombardeo de Estrasburgo. *La Ilustración de Madrid*, 27 (año II), 45-46.
- Clark, J. (1871c, 10 de marzo). De Lóndres [sic] á [sic] Madrid pasando por Luxemburgo, Saarbrucken [sic], Metz, Weissemburgo [sic], Estrasburgo y Lyon [II]. *Revista de España*, XIX(73) (año IV), 5-25.
- Clark, J. (1871d, 30 de abril). Sueños y realidades. En el aniversario de la muerte de Cervantes. *La Ilustración de Madrid*, 32 (año II), 126.
- Clark, J. (1871e, 13 de diciembre). Poesías alemanas. Cantares (de Enrique Heine). *La América: crónica hispano-americana*, 23 (año XV), 14.
- Clark, J. (1871f, 28 de diciembre). Lejos de ella (de Roberto Prutz); Mi patria (de María Foerster). *La América: crónica hispano-americana*, 24 (año XV), 14.
- Clark, J. (1872a, 28 de enero). La guirnalda (de Ludwig Uhland). *La América: crónica hispano-americana*, 2 (año XVI), 14.
- Clark, J. (1872b). *Jaque al rey (romance histórico) (1406)* (Romancero español: colección de romances históricos y tradicionales, 29) [pliego de cordel]. Madrid, España: José Noguera y Castellanos.
- Clark, J. (1873a/1879, 2ª ed.). *Poesías líricas alemanas de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen, Hartmann y otros autores, vertidas en castellano por Jaime Clark* (Biblioteca Universal: colección de los

- mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros, tomo VI). Madrid, España: Dirección y Administración.
- Clark, J. (1873b). Al que leyere. En W. Shakespeare, *Obras de Shakspeare, versión castellana de Jaime Clark. Tomo I: Otelo; Mucho ruido para nada* (pp. XXVII-XXXI). Madrid, España: Medina y Navarro.
- Clark, J. (1873c). Noticias relativas á la vida y obras de Shakspeare [sic]. En W. Shakespeare, *Obras de Shakspeare [sic], versión castellana de Jaime Clark. Tomo I: Otelo; Mucho ruido para nada* (pp. 1-31). Madrid, España: Medina y Navarro.
- Clemen, W. (1951/1977, 2ª ed.). *The development of Shakespeare's imagery*. Londres, Reino Unido: Methuen.
- Clúa Serena, J. A. (2007, enero-abril). Acotaciones a la traducción de clásicos grecolatinos y modernos de José María Valverde. *Revista de Estudios Extremeños*, LXIII(I), 391-403.
- Coelsch-Foisner, S. y Klein, H. (eds.). (2004). *Drama translation and theatre practice*. Fráncfort, Alemania: Peter Lang.
- Colección Ariel. (1920, marzo). *Cervantes: revista hispano-americana*, contraportada.
- Colman, E. A. M. (1974). *The dramatic use of bawdy in Shakespeare*. Londres, Reino Unido: Longman.
- Comellas, J. L. (2008). *Historia de España moderna y contemporánea*. Madrid, España: Rialp.
- Conejero, M. Á. (1980). Translating the *translation*. En M. Á. Conejero (ed.), *En torno a Shakespeare* (pp. 249-272). Valencia, España: Instituto Shakespeare. (Se ha reimprimido en diversas ocasiones; para más detalles, véase la nota 37 del capítulo 2.)

- Conejero, M. Á. (1982). Translating the *translation* (II): Rhetoric, theatre and translation. En M. Á. Conejero (ed.), *En torno a Shakespeare II* (pp. 155-177). Valencia, España: Instituto Shakespeare. (Se ha reimprimido en diversas ocasiones; para más detalles, véase la nota 38 del capítulo 2.)
- Conejero, M. Á. (1991). Translating as rewriting. En *Rhetoric, theatre and translation* (pp. 57-77). Valencia, España: Fundación Shakespeare de España. (Se ha reimprimido en una ocasión; para más detalles, véase la nota 39 del capítulo 2.)
- Conejero, M. Á. (1993). Traducir Shakespeare: una aproximación a la traducción teatral. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 161-185). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Conejero, M. Á. (2009, 1 de octubre). Curriculum. En *Manuel Ángel Conejero* [bitácora]. Disponible en <<http://www.manuelaconejero.blogspot.com.es/>> [última consulta: 30 de marzo de 2012].
- Corrigan, R. W. (1961). Translating for actors. En W. Arrowsmith y R. Shattuck (eds.), *The craft and context of translation* (pp. 95-106). Austin, Texas, EE. UU.: Texas University Press.
- Cortázar, E. de (1874, enero-febrero). Revista bibliográfica del año 1873. Libros nuevos. *Revista de España*, XXXVI(143), 427-439.
- Coulthard, R. J. (2005). *The application of corpus methodology to translation: the JPED parallel corpus and the Pediatrics comparable corpus*. Trabajo de fin de máster, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.

- Craig, C. M. (1989). A. W. Schlegel's rendering of Shakespearian Wordplays. *Michigan Germanic Studies. The reception of Shakespeare in eighteenth-century France and Germany* [número especial editado por K. E. Larson y H. R. Schelle], 15(2), 215-225.
- Cuddon, J. A. (1977/1999, 4ª ed., revisada y ampliada). *Dictionary of literary terms and literary theory*. Londres, Reino Unido: Penguin Books.
- Curran, B. (2008). *Theatre translation theory and performance in contemporary Japan: Native voices, foreign bodies*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Daubenton, L. J. M., Mauduyt, P. J. C., Guéneau de Montbeillard, P., Olivier, G. A., Latreille, P. A., Lepeletier, A. *et al.* (1788). *Encyclopedia metódica: historia natural de las aves. Tomo II* (Joseph Mallent, trad.). Madrid, España: Antonio de Sancha. (Obra original publicada en París en 1784 con el título *Encyclopédie méthodique: histoire naturelle, oiseaux. Tome II.*)
- Davies, A. (2001). *Twelfth Night; Or, What you will. On the screen*. En M. Dobson y S. Wells (eds.), *The Oxford companion to Shakespeare* (p. 494). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Davies, S. (1993). *Shakespeare: Twelfth Night* (Penguin Critical Studies). Londres, Reino Unido: Penguin Books.
- De corto vuelo [versión electrónica, sección Cultura]. (1988, 4 de julio). *Semana*. Disponible en <<http://www.semana.com/noticias-cultura/corto-vuelo/25241.aspx>> [última consulta: 18 de marzo de 2011].

- Deayton, A. (1988). *Steam ships of Europe*. Londres, Reino Unido: Conway Maritime Press.
- Delabastita, D. (1993). *There's a double tongue. An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*. Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Delabastita, D. (1994). Focus on the pun: Wordplay as a special problem in Translation Studies. *Target*, 6(2), 223-243.
- Delabastita, D. (1996). Introduction. *The Translator: Studies in intercultural communication. Wordplay and translation* [número especial editado por D. Delabastita], 2(2), 127-139.
- Delabastita, D. (1997). Introduction. En D. Delabastita (ed.), *Traductio. Essays on punning and translation* (pp. 1-22). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Delabastita, D. y D'hulst, L. (1993a). Introduction. En D. Delabastita y L. D'hulst (eds.), *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age* (pp. 9-24). Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins.
- Delabastita, D. y D'hulst, L. (eds.). (1993b). *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins.
- Diago, N. (1993). Dels anys foscos a la creació de l'aula de teatre. En M. Aznar Soler, M. F. Mancebo, J. L. Sirera, G. Alcalde Estébanez, M. V. López, C. Solá Palerm *et al.*, *60 anys de teatre universitari: novembre-desembre, 1993* (pp. 93-101). Valencia, España: Universidad de Valencia.

- Díaz Fernández, J. R. (2005). Toward a survey of Shakespeare in Latin America. En B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares* (pp. 293-326). Madison, Nueva Jersey, EE. UU.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Díez Canedo, E. (1920, 1 de julio). Charla entre libros. *La Voz*, p. 3.
- Dixon, C. (1897). *Our favourite song birds: Their habits, music, and characteristics*. Londres, Reino Unido: Lawrence and Bullen.
- Dobson, M. (2001). Twelfth Night; Or, What you will. En M. Dobson y S. Wells (eds.), *The Oxford companion to Shakespeare* (pp. 491-494). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Domínguez Millán, E. (2006). *Vida ejemplar y heroica de D. Luis Astrana Marín*. Cuenca, España: Diputación Provincial.
- Donner, H. W. (1974). Some problems of Shakespearian translation. *Shakespeare Translation*, 1, 1-14.
- Eagleton, T. (1986/1995). *William Shakespeare*. Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- Ediciones B. (2012a). La nueva B. Disponible en <<http://www.edicionesb.com/info/index.php>> [última consulta: 7 de marzo de 2012].
- Ediciones B. (2012b). Bruguera. Disponible en <http://www.edicionesb.com/catalogo/coleccion/bruguera_17.html> [última consulta: 7 de marzo de 2012].
- Edimat (s. f.). Clásicos Selección. En *Edimat S. A.* [sitio web]. Disponible en <http://www.edimat.es/web_edimat/colecciones/clasicoselecci.html> [última consulta: 23 de junio de 2010].
- El País. (1986, 17 de octubre). El Grupo Zeta cita para hoy a los trabajadores de Bruguera [versión electrónica]. *El País*. Disponible

en <http://www.elpais.com/articulo/economia/GRUPO_ZETA/EDICIONES_B_/EMPRESA_EDITORIAL/BANCO_DE_CREDITO_INDUSTRIAL/BRUGUERA/_SA/Grupo/Zeta/cita/hoy/trabajadores/Bruguera/elpepieco/19861017elpepieco_18/T'es> [última consulta: 30 de junio de 2012].

- Elam, K. (1980/2002, 2ª ed.). *The semiotics of theatre and drama*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Elam, K. (2008). Introduction. En W. Shakespeare, *Twelfth Night, or What you will* (edición de Keir Elam; The Arden Shakespeare, tercera serie; pp. 1-153). Londres, Reino Unido: Arden.
- Espasa Borrás, E. (1998). El pas de la traducció per l'escenari. En Bayà, M. (coord.), *VI Seminari sobre la Traducció a Catalunya (Vilanova i la Geltrú, abril de 1998)* (Quaderns divulgatius, 10; pp. 13-30). Barcelona, España: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- Espasa Borrás, E. (2000). Performability in translation: Speakability? Playability? Or just saleability? En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 49-62). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Espasa Borrás, E. (2001a). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic, Barcelona, España: Eumo.
- Espasa Borrás, E. (2001b). La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves. En R. Agost y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 57-64). Castellón de la Plana, Castellón, España: Universitat Jaume I.

- ESRA. (s. f.). *European Shakespeare Research Association* [sitio web]. Disponible en <<http://www.um.es/shakespeare/esra/>> [última consulta: 12 de abril de 2012].
- Estudio Corazza. (s. f.). Noche de Reyes... O lo que quieras, de William Shakespeare. Disponible en <<http://www.teatrocorazza.com/index.asp?id=32&ar=33>> [última consulta: 2 de diciembre de 2008].
- Evans, B. I. (1952/1966, 2ª ed.). *The language of Shakespeare's plays*. Londres, Reino Unido: Methuen.
- Even-Zohar, I. (1978/2000). The position of translated literature within the literary polysystem. En L. Venuti (ed.), *The translation studies reader* (pp. 192-197). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem studies [número especial]. *Poetics Today*, 11(1).
- Ezpeleta Piorno, P. (2000). *El análisis del texto dramático para la traducción: el caso de Shakespeare*. Tesis doctoral publicada en 2003, Valencia, España: Universidad de Valencia.
- Ezpeleta Piorno, P. (2007). *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid, España: Cátedra.
- Fastenrath, J. (1874, julio y agosto). La Walhalla y las glorias de Alemania. *Revista de España*, XXXIX(154) (año VII), 210-224.
- Fastenrath, J. (1897, 22 de diciembre). ¿Cuándo ha de celebrarse el centenario de Enrique Heine? *La Ilustración Española y Americana*, XLVII (año XLI), 384-390.
- Felipe, L. (1954/1983). *Macbeth o el asesino del sueño*. Madrid, España: Júcar.

- Fernández Menéndez, M. A. (2009, julio). Relación entre la antigua carrera de Comercio y el desarrollo de los estudios de inglés: referido a la ciudad de Santander en el siglo XIX y primeros años del siglo XX. *Tonos: revista electrónica de estudios filológicos*, 17. Disponible en <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/303/214>> [última consulta: 13 de enero de 2010].
- Fielding, E. (2002). *Twelfth Night; Or, What you will* (Actors on Shakespeare). Londres, Reino Unido: Faber and Faber.
- Findlay, B. (2000). Translating standard into dialect: Missing the target? En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 35-46). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Fineman, J. (1980/1982). Fratricide and cuckoldry: Shakespeare's doubles. En M. M. Schwartz y C. Kahn (eds.), *Representing Shakespeare: New psychoanalytic essays* (pp. 70-109). Baltimore, Maryland, EE. UU.: Johns Hopkins University Press.
- Finisterre, A. (1998, 31 de diciembre). León Felipe, puente entre dos poéticas. *ABC Cultural* [suplemento cultural del diario ABC], pp. 6-7.
- Fischer-Lichte, E. (1990). Staging the foreign as cultural transformation. En E. Fischer-Lichte, J. Riley y M. Gissenwehler (eds.), *The dramatic touch of difference: Theatre, own and foreign* (Forum Modernes Theater, 2) (pp. 277-287). Tubinga, Alemania: Gunter Narr.
- Fischer-Lichte, E., Riley, J. y Gissenwehler, M. (eds.). (1990). *The dramatic touch of difference: Theatre, own and foreign* (Forum Modernes Theater, 2). Tubinga, Alemania: Gunter Narr.

- Florin, S. (1993). Realia in translation. En P. Zlateva (ed.), *Translation as social action: Russian and Bulgarian perspectives* (pp. 122-128). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Foakes, R. A. (1970). Suggestions for a new approach to Shakespeare's imagery. *Shakespeare Survey*, 5, 81-92.
- Forteza i Picó, A. (2010). *El nord-est de Jorge Amado en català. La traducció dels referents culturals de Tocaia grande i de Gabriela, cravo e canela*. Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Franco Aixelá, J. (1996). Culture-specific items in translation. En R. Álvarez y M. C. A. Vidal (eds.), *Translation, power, subversion* (pp. 52-78). Clevedon, Somerset, Reino Unido: Multilingual Matters.
- Frau, J. (2002). *La teoría literaria de León Felipe*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Freedman, B. (1987). Separation and fusion in *Twelfth Night*. En M. Charney y J. Reppen (eds.), *Psychoanalytic approaches to literature and film* (pp. 96-119). Madison, Nueva Jersey, EE. UU.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Freedman, B. (1991). *Staging the gaze: Postmodernism, psychoanalysis, and Shakespearean comedy*. Ithaca, Nueva York, EE. UU.: Cornell University Press.
- Fundación Instituto Shakespeare. (2000, 3ª ed.). Introducción. En W. Shakespeare, *Noche de Reyes o Como queráis* (edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; pp. 7-66). Madrid, España: Cátedra.

- Fundación Shakespeare de España. (1999). Libros editados por la Fundación Shakespeare de España: Cátedra. En *Fundación Shakespeare España* [sitio web]. Disponible en <<http://www.uv.es/~fse/isbncatedra.html>> [última consulta: 31 de julio de 2010].
- Fundación Shakespeare de España. (2001). Miembros de la Fundación Shakespeare de España: M. A. Conejero. En *Fundación Shakespeare España* [sitio web]. Disponible en <<http://www.uv.es/~fse/curriculumMAC.html>> [última consulta: 31 de julio de 2010].
- Fusi, J. P. (1986/2000). La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta. En J. Fontana (ed.), *España bajo el franquismo* (pp. 160-169). Barcelona, España: Crítica.
- Gacetillas. (1910, 19 de diciembre). *La Correspondencia de España*, p. 5.
- Galván, F. (2007). William Shakespeare 2007: *Ricardo III*. Trad. y ed. Ángel Luis Pujante [reseña]. *Atlantis*, 29(2), 95-100.
- Gamerro, C. (2000, 11 de junio). Armar bardo [versión electrónica, suplemento RADAR Libros]. *Página/12*. Disponible en <<http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-06/00-06-11/nota.htm>> [última consulta: 18 de marzo de 2011].
- García Djembé, G. (2004a, 1 de abril). Shakespeare para torpes (v). *El Trujamán*. Disponible en <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_04/01042004.htm> [última consulta: 9 de marzo de 2012].
- García Djembé, G. (2004b, 16 de junio). Shakespeare para torpes (VIII). *El Trujamán*. Disponible en <http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/junio_04/16062004.htm> [última consulta: 9 de marzo de 2012].

- Gay, P. (1994). *As she likes it: Shakespeare's unruly women*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- George Mason University. (2003-2012). *Open Source Shakespeare* [sitio web]. Disponible en <<http://www.opensourceshakespeare.com>> [última consulta: 7 de abril de 2012].
- Gies, D. T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX* (J. M. Seco, trad.). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press. (Obra original publicada en Nueva York en 1994 con el título *The theatre in nineteenth-century Spain*.)
- Gieseler, A. (2009). Prager Maschinenbau-Aktiengesellschaft vorm. Ruston & Co. En *Dampfmaschinen und Lokomotiven: Ihre Entwicklung, ihr Einsatz und erhaltene Objekte* [sitio web]. Disponible en <www.albert-gieseler.de/dampf_de/firmen0/firmadet405.shtml> [última consulta: 22 de marzo de 2010].
- Gili i Gaya, S. (1950/1978). *Elementos de fonética general*. Madrid, España: Gredos.
- González Fernández de Sevilla, J. M. (ed.). (1993a). *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- González Fernández de Sevilla, J. M. (1993b). Introducción. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 11-14). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- González Fernández de Sevilla, J. M. y Klein, H. (eds.). (2002). *Shakespeare and Spain* (The Shakespeare Yearbook, 13). Lewiston, Nueva York, EE. UU.: The Edwin Mellen Press.

- González Fernández de Sevilla, J. M. y Sanderson, J. (1993). Entrevista a José Carlos Plaza. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 433-445). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- González Fernández de Sevilla, J. M., Pujante Álvarez-Castellanos, Á. L., Gregor, K. y Calvo López, C. (2004). Shakespeare y España en el nuevo milenio. En A. R. Celada, D. Pastor García y P. J. Pardo García (coords.), *Actas del XXVII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (AEDEAN) (Salamanca, 2003)* [CD-ROM]. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Gooch, S. (1996). Fatal attraction. En D. Johnston (ed.), *Stages of translation: Essays and interviews on translating for the stage* (pp. 13-21). Bath, Reino Unido: Absolute Classics.
- Gracida Romo, E. M. (2002). *El siglo XX mexicano. Un capítulo de su historia, 1940-1982*. México: UNAM.
- Gregor, G. K. (1998, invierno). Spanish “Shakespeare-manía”: *Twelfth Night* in Madrid, 1996-97. *Shakespeare Quarterly*, 49(4), 421-431.
- Griesel, Y. (2000). *Translation im Theater: die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche*. Fráncfort, Alemania: Peter Lang.
- Griffiths, M. (1985). Presence and presentation: Dilemmas in translating for the theatre. En T. Hermans (ed.), *Second hand: Papers on the theory and historical study of literary translation* (pp. 161-182). Amberes, Bélgica: ALW.

- Grivelet, M. (1963). Shakespeare as 'corrupter of words'. *Shakespeare Survey*, 16, 70-76.
- Groen, R. (1996, 25 de octubre). Twelfth Night (1996): The Globe and Mail Review [versión electrónica]. *The Globe and Mail*.
- Grupo RTVE. (2003). Rock, teatro y multiculturalidad en La Mandrágora. Sigur Ros; el montaje de Noche de Reyes de Shakespeare, de Pez Luna Teatro, dirigido por Consuelo Trujillo; y la exposición Fantasías del harén, temas del programa. *TVE Informa: revista de prensa*. Disponible en <<http://www.rtve.es/informa/tveinforma/historico/28-04-03/mandragora.html>> [última consulta: 2 de diciembre de 2008].
- Grupo Shakespeare. (s. f.). Shakespeare en España: bibliografía, siglo XX. En *Shakespeare en España en el marco de su recepción europea* [sitio web]. Murcia, España: Universidad de Murcia. Disponible en <<http://www.um.es/shakespeare/bibliografia/documentos/bibliocronoxx.pdf>> [última consulta: 12 de abril de 2012].
- Guardiola, A. (1954). *Benavente, su vida y su teatro portentoso*. Madrid, España: Ediciones Espejo.
- Gury, J. (1993). Heurs et malheurs de *Roméo et Juliette* en France à l'époque romantique. En D. Delabastita y L. D'hulst (eds.), *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age* (pp. 187-202). Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins.
- Habicht, W. (1989/2007). Shakespeare and theatre politics in the Third Reich. En H. Scolnicov y P. Holland (eds.), *The play out of context: Transferring plays from culture to culture* (pp. 110-120). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

- Habicht, W. (2001). Germany. En M. Dobson y S. Wells (eds.), *The Oxford companion to Shakespeare* (pp. 161-163). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Hajnal, H. (1920). *The Danube: Its historical, political and economic importance*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- Hale, T. y Upton, C. A. (2000). Introduction. En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 1-13). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Hall, H. T. (1880, 2ª ed.). *Shakespeare's plays: The separate editions of, with the alterations done by various hands*. Cambridge, Reino Unido: H. W. Wallis.
- Hamberg, L. (1969). Some practical considerations concerning dramatic translation. *Babel*, 15(2), 91-94 y 100.
- Haro Tecglen, E. (1993, 27 de marzo). ¿Dónde están los lamentos del amor? “Noche de Reyes”. *El País*. Disponible en <http://elpais.com/diario/1993/03/27/cultura/733186811_850215.html> [última consulta: 10 de septiembre de 2012].
- Haro Tecglen, E. (2006). En el nombre de Astrana. En J. Montero Padilla y J. Montero Reguera, *Luis Astrana Marín, fundador de la Sociedad Cervantina. Los trabajos y los días de un cervantista solitario* (pp. 190-193). Cuenca, España: Diputación Provincial. (Reimprimido de *El País*, 5 de octubre de 1983).
- Hartman, G. (1985). Shakespeare's poetical character in *Twelfth Night*. En P. Parker y G. Hartman (eds.), *Shakespeare and the question of theory* (pp. 37-53). Nueva York, EE. UU.: Methuen.

- Hattaway, M., Sokolova, B. y Roper, D. (eds.). (1994). *Shakespeare in the new Europe*. Sheffield, Reino Unido: Sheffield Academic Press.
- Hayles, N. K. (1979). Sexual disguise in *As You Like It* and *Twelfth Night*. *Shakespeare Survey*, 32, 63-72.
- Healy, T. (1997). Past and present Shakespeares: Shakespearian appropriations in Europe. En J. J. Joughin (ed.), *Shakespeare and national culture* (pp. 206-232). Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- Hermans, T. (1999). *Translation in systems: Descriptive and system-oriented approaches explained*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Hernando, S. (2012, 28 de marzo). Una obra monumental en cinco pequeños volúmenes. *El País*. Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/27/actualidad/1332869305_069135.html> [última consulta: 3 de abril de 2012].
- Herráez, M. (1999). *Epistolario de Vicente Blasco Ibáñez - Francisco Sempere (1901-1917)*. Valencia, España: Consell Valencià de Cultura.
- Hervey, S., Higgins, I. y Haywood, L. M. (1995). *Thinking Spanish translation. A course in translation method: Spanish to English*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Heylen, R. (1993). *Translation, poetics, and the stage. Six French Hamlets*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Hidalgo, J. C. (1994). Pujante, Ángel-Luis, trad. y ed. *Romeo y Julieta* [reseña]. *Atlantis*, 16(1-2), 327-333.
- Hildebrand, P. (2006). Psychoanalysis and theatre. En I. Wise y M. Mills (eds.), *Psychoanalytic ideas and Shakespeare* (pp. 1-23). Londres, Reino Unido: Karnac Books.

- Hill, F. (1974). *Victorian Lincoln*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Hoenselaars, T. (ed.). (2004). *Shakespeare and the language of translation*. Londres, Reino Unido: Arden Shakespeare.
- Holland, N. N. (1966). *Psychoanalysis and Shakespeare*. Nueva York, EE. UU.: McGraw-Hill.
- Holland, N. N. (1998, 30 de abril). Freud and the poet's eye: his ambivalence toward the artist. *PSYART: A hyperlink journal for the psychological study of the arts*, artículo 980331. Disponible en <http://www.clas.ufl.edu/ipasa/journal/articles/psyart/1998_holland01.shtml> [última consulta: 11 de noviembre de 2008].
- Holmes, J. S. (1988). The name and nature of translation studies. En *Translated! Papers on literary translation and translation studies* (pp. 67-80). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Homenaje a Luis Astrana Marín. (1930, 27 de enero). *Más: diario gráfico independiente*, p. 2.
- Hotson, J. L. (1954). *The first night of Twelfth Night*. Londres, Reino Unido: Ruppert Hart Davis.
- Huelin, E. (1873a, 1 de julio). *Poesías líricas alemanas* de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen, Hartmann y otros autores, vertidas en castellano por Jaime Clark. Madrid, 1873. (Tomo VI de la *Biblioteca Universal*.) [sección Libros nuevos]. *La Ilustración Española y Americana*, XXV (año XVII), 406.
- Huelin, E. (1873b, 24 de octubre). *Obras de Shakspeare*, version castellana de Jaime Clark.—*Otelo*.— *Mucho ruido para nada*.—

- Madrid: Medina y Navarro, editores, calle del Rubio, núm. 25. *La Ilustración Española y Americana*, XL (año XVII), 654-655.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid, España: Cátedra.
- Hurtado, M. de la L. (1992, otoño). Parra traduce a Shakespeare. *Apuntes de teatro*, 103(2), 23-35. Disponible en <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/shakspeare.html>> [última consulta: 9 de marzo de 2012].
- Hussey, S. S. (1982). *The literary language of Shakespeare*. Londres, Reino Unido: Longman.
- Informaciones y noticias teatrales en Madrid. (1928, 6 de septiembre). *ABC*, p. 31.
- J. G. O. (1929, 6 de diciembre). Guía de espectadores. Antepenúltimas y penúltimas opiniones de ensayo que juega Ramón sobre su obra “Los medios seres”. *Heraldo de Madrid*, p. 5.
- Jackson, R. (2000/2007). Introduction: Shakespeare, films and the marketplace. En R. Jackson (ed.), *The Cambridge companion to Shakespeare on film* (pp. 1-12). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Jackson, R. (2001). Shakespeare and the cinema. En M. de Grazia y S. Wells (eds.), *The Cambridge companion to Shakespeare* (pp. 217-233). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Jacobs, M. (2008). *Shakespeare on the couch*. Londres, Reino Unido: Karnac Books.
- Jaramillo, P. (2004, enero). Entrevista a Ricardo Camacho, director del Teatro Libre [de Bogotá]. *Babab.com*, 23. Disponible en

- <http://www.babab.com/no23/teatro_libreI.php#p1> [última consulta: 18 de marzo de 2011].
- Jiménez, A. (2006, 7 de mayo). Nueva traducción de *Noche de reyes* [sic] o *Como quieran*. Buscan acercar la obra del bardo inglés al público joven. *La Jornada*. Disponible en <<http://www.jornada.unam.mx/2006/05/07/index.php?section=cultura&article=a06n2cul>> [última consulta: 16 de junio de 2010].
- Johansson, S. (2004). Corpus linguistics—past, present, future: A view from Oslo. En J. Nakamura, N. Inoue y T. Tabata (eds.), *English corpora under Japanese eyes* (pp. 3-24). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Johnston, D. (ed.). (1996). *Stages of translation: Essays and interviews on translating for the stage*. Bath, Reino Unido: Absolute Classics.
- Johnston, D. (2000). Valle-Inclán: The meaning of form. En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 85-100). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Johnston, D. (2002, noviembre). Translation for the stage: Product and process. *NUI Maynooth Papers in Spanish, Portuguese and Latin American Studies*, 6.
- Johnston, D. (2004). Securing the performability of the play in translation. En S. Coelsch-Foisner y H. Klein (eds.), *Drama translation and theatre practice* (pp. 25-38). Fráncfort, Alemania: Peter Lang.
- Joughin, J. J. (ed.). (1997). *Shakespeare and national culture*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.

- Juliá Martínez, E. (1918). *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid, España: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- Kahn, C. (1980/1982). The providential tempest and the Shakespearean family. En M. M. Schwartz y C. Kahn (eds.), *Representing Shakespeare: New psychoanalytic essays* (pp. 217-243). Baltimore, Maryland, EE. UU.: Johns Hopkins University Press.
- Katan, D. (1999). *Translating cultures: An introduction for translators, interpreters and mediators*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Keirse, D. (1998). *Please understand me II*. Del Mar, California, EE. UU.: Prometheus Nemesis.
- Kennedy, D. (1993a). Introduction. Shakespeare without his language. En D. Kennedy (ed.), *Foreign Shakespeare: Contemporary performance* (pp. 1-18). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Kennedy, D. (ed.). (1993b). *Foreign Shakespeare: Contemporary performance*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Kermode, F. (2000). *Shakespeare's language*. Londres, Reino Unido: Penguin Books.
- King, P. (2003). Parallel concordancing and its applications. En S. Granger, J. Lerot y S. Petch-Tyson (eds.), *Corpus-based approaches to Contrastive Linguistics and Translation Studies* (pp. 157-168). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Kliman, B. W. y Santos, R. J. (eds.). (2005). *Latin American Shakespeares*. Madison, Nueva Jersey, EE. UU.: Fairleigh Dickinson University Press.

- Kökeritz, H. (1953/1974). *Shakespeare's pronunciation*. New Haven, Connecticut, EE. UU.: Yale University Press.
- Kott, J. (1964/1966). *Shakespeare our contemporary* (B. Taborski, trad.). Garden City, Nueva York, EE. UU.: Doubleday. (Obra original publicada en Varsovia, Polonia, en 1964 con el título *Szeksykir współczesny*.)
- Krebs, K. (2007). Theatre, translation and the formation of a field of cultural production. En S. Kelly y D. Johnston (eds.), *Betwixt and between: Place and cultural translation* (pp. 69-82). Newcastle, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing.
- Krieger, E. (1979). *A marxist study of Shakespeare's comedies*. Londres, Reino Unido: Macmillan Press.
- Krims, M. B. (2006). *The mind according to Shakespeare: Psychoanalysis in the Bard's writing*. Westport, Connecticut, EE. UU.: Praeger.
- Krisper, W. (2004). Die Anfänge der Binnenschiffahrt auf der Donau. En *Es begann als Schiffsjunge bei der DDSG* [sitio web]. Disponible en <<http://www.polpi.net/seite12.htm>> [última consulta: 22 de marzo de 2010].
- Kurzel-Runtscheiner, E. von. (1931-1932). Joseph J. Ruston und John J. Ruston. *Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie*, 21, 97-102.
- Lambert, J. y Gorp, H. van (1985). On describing translations. En T. Hermans (ed.), *The manipulation of literature: Studies in literary translation* (pp. 42-53). Londres, Reino Unido: Croom Helm.
- Lanier, D. (2007). Film spin-offs and citations. Entries play by play. En *Shakespeares after Shakespeare. An encyclopedia of the Bard in mass*

- media and popular culture* (vol. 2, pp. 138-365). Westport, Connecticut, EE. UU.: Greenwood Press.
- Laverde, G. (1873, septiembre y octubre). Sonetos. *Revista de España*, XXXIV(134) (año VI), 249-252.
- Laviosa, S. (2002). *Corpus-based Translation Studies: Theory, findings, applications*. Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Lázaro Carreter, F. (1953/1987, 3ª ed. corregida). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, España: Gredos.
- Lázaro, Á. (1930). *Biografía de Jacinto Benavente*. Madrid, España: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- Leech, C. (1965/1968). *Twelfth Night and Shakespearian comedy*. Toronto, Ontario, Canadá: University of Toronto Press.
- Lefevere, A. (1980). Translating literature/translated literature: The state of the art. En O. Zuber-Skerritt (ed.), *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama* (pp. 153-161). Oxford, Reino Unido: Pergamon Press.
- Lefevere, A. (1985). Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. En T. Hermans (ed.), *The manipulation of literature: Studies in literary translation* (pp. 215-243). Londres, Reino Unido: Croom Helm.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Lehmann, C. (2007). Film adaptations. Entries play by play. En *Shakespeares after Shakespeare. An encyclopedia of the Bard in mass media*

- and popular culture* (vol. 2, pp. 80-131). Westport, Connecticut, EE. UU.: Greenwood Press.
- Leitch, T. M. (2007). *Film adaptation and its discontents: From Gone With the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore, Maryland, EE. UU.: Johns Hopkins University Press.
- Leuven-Zwart, K. van (1989). Translation and original: Similarities and dissimilarities, I. *Target*, 1(2), 151-182.
- Leuven-Zwart, K. van (1990). Translation and original: Similarities and dissimilarities, II. *Target*, 2(1), 69-96.
- Levey, C. (1993). A bibliography of psychological and psychoanalytic Shakespeare criticism: 1979-1989. En Sokol, B. J. (ed.), *The undiscover'd country: New essays on psychoanalysis and Shakespeare*. Londres, Reino Unido: Free Association Books.
- Levý, J. (1969). Die Übersetzung von Theaterstücken. En *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung* (W. Schamschula, trad.; pp. 128-159). Fráncfort, Alemania: Athenäum. (Obra original publicada en Praga en 1963 con el título *Umění překladu*.)
- Libros y publicaciones. (1874, 17 de abril). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, p. 4.
- Link, F. H. (1980). Translation, adaptation and interpretation of dramatic texts. En O. Zuber-Skerritt (ed.), *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama* (pp. 24-50). Oxford, Reino Unido: Pergamon Press.
- Llanos, A. (1883, 1 de noviembre). Los ciegos españoles. *El Genio y el Arte*, 31 (año III), 4 y 6-7.
- Los teatros. (1899, 12 de marzo). *La Época*, p. 1.

- Lustonó, E. de. (1903a, 15 de marzo). La academia del gato. *La Ilustración Española y Americana*, X (año XLVII), 163-164.
- Lustonó, E. de. (1903b, 22 de marzo). La academia del gato. Conclusión. *La Ilustración Española y Americana*, XI (año XLVII), 175.
- Mahood, M. M. (1957/1988). *Shakespeare's wordplay*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Mahood, M. M. (1979). Shakespeare's middle comedies: A generation of criticism. *Shakespeare Survey*, 32, 1-13.
- Malmkjær, K. (1998). Love thy neighbour: Will parallel corpora endear linguists to translators? *Meta*, 43(4), 534-541.
- Malta Family History. (2001-2012). Index to old protestant cemetery - Naples. Disponible en <<http://website.lineone.net/~stephaniebidmead/protnaples.htm>> [última consulta: 30 de enero de 2009].
- Mangan, M. (1996). *A preface to Shakespeare's comedies 1594-1603*. Harlow, Essex, Reino Unido: Longman.
- Marco Borillo, J. (2002a). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- Marco Borillo, J. (2002b). Teaching drama translation. *Perspectives: Studies in translatology*, 10(1), 55-68.
- Marco Borillo, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns*, 11, 129-149.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid, España: Esteban Sanz Martínez.
- Marks, P. (1996, 20 de octubre). So young, so fragile, so vexed about sex [versión electrónica, sección de cultura]. *The New York Times*.

- Disponible en <<http://www.nytimes.com/1996/10/20/movies/so-young-so-fragile-so-vexed-about-sex.html?pagewanted=all&src=pm>> [última consulta: 30 de junio de 2012].
- Marsh, C. (2004). 'Whose text is it anyway?' On translating and directing Gorky's *Egor Bulychev*. En S. Coelsch-Foisner y H. Klein (eds.), *Drama translation and theatre practice* (pp. 137-149). Fráncfort, Alemania: Peter Lang.
- Martínez Polo, L. (2003, 3 de junio). Coqueteos con el teatro. *Eltiempo.com*. Disponible en <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-964831>> [última consulta: 18 de marzo de 2011].
- Martínez Velasco, J. (1993). Representaciones del teatro de Shakespeare en Sevilla desde 1930. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 341-377). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Martín-Gamero, S. (1961). *La enseñanza del inglés en España (desde la Edad Media hasta el siglo XIX)*. Madrid, España: Gredos.
- Mas Congost, J. C. (1993). Shakespeare en la cartelera de Madrid y Barcelona, 1960-1992. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 499-533). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (1992). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Tesis doctoral. Oviedo, Asturias, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Publicada con el mismo título por la misma entidad editora y en el mismo lugar en 1995.

- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (1995). Constraints and possibilities of performance elements in drama translation. *Perspectives. Studies in translatology*, 3(1), 21-23.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (1996). El componente escénico en la traducción teatral. En M. Edo Julià (ed.), *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció (Bellaterra, abril de 1992)* (vol. 2, pp. 907-917). Bellaterra, Cerdanyola del Vallès, Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (1997). Translation strategies and the reception of drama performances: A mutual influence. En M. Snell-Hornby, Z. Jettmarová y K. Kaindl (eds.), *Translation as intercultural communication. Selected papers from the EST Congress (Prague, September 1995)* (pp. 99-110). Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2000a). La 'representabilidad' como eje de las decisiones y discusiones sobre la traducción teatral. Comunicación presentada a las IV Jornadas de Traducción de Vic, «La traducció teatral», Universitat de Vic.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2000b). *Las brujas de Salem y El crisol*: las versiones españolas de la obra de A. Miller en teatro, TV y cine. *Quaderns*, 5, 147-160.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2005). La traducción de *Salomé* para distintos públicos y escenarios. En R. Merino, E. Pajares y J. M. Santamaría (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, 4 (pp. 255-242). Bilbao, Vizcaya, España: Universidad del País Vasco.

- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2006). Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza's *Art. Meta*, 51(1), 175-183.
- Mateo Martínez-Bartolomé, M. (2007). Reception, text and context in the study of opera surtitles. En Y. Gambier, M. Shlesinger y R. Stolze (eds.), *Doubts and directions in translation studies. Selected contributions from the EST Congress (Lisbon, 2004)* (pp. 169-182). Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins.
- Mayoral Asensio, R. (1994). La explicitación de información en la traducción intercultural. En A. Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció*. Castellón de la Plana, Castellón, España: Universitat Jaume I.
- Mayoral Asensio, R. (1999/2000). La traducción de referencias culturales. *Sendebars*, 10/11, 67-88.
- McDonald, R. (2001). *Shakespeare and the arts of language*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Medina, E. de y Navarro, L. (1873). [Contracubierta]. En W. Shakespeare, *Obras de Shakspeare, versión castellana de Jaime Clark*. Madrid, España: Medina y Navarro.
- Meech, A. (2000). The irrepressible in pursuit of the impossible: Translating the theatre of the GDR. En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 127-137). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Melchiori, G. (1978). Translating Shakespeare: An Italian view. *Shakespeare Translation*, 5, 19-30.

- Merino Álvarez, R. (1994). *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León, España: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- Merino Álvarez, R. (2000a). El teatro inglés traducido desde 1960: censura, ordenación, calificación. En R. Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español, 1939-1985. Estudio preliminar* (pp. 121-151). León, España: Universidad de León. Obtenido el 23 de noviembre de 2008 del sitio web TRACE: TRAducciones CEnsuradas (perteneciente al proyecto de investigación homónimo): <http://www.ehu.es/trace/publicaciones/2000RMA_TRACEvol.pdf>.
- Merino Álvarez, R. (2000b). Drama translation strategies: English-Spanish (1950-1990). *Babel*, 46(4), 357-365.
- Merino Álvarez, R. y Rabadán, R. (2002). Censored translations in Franco's Spain: The TRACE project – theatre and fiction (English-Spanish). *TTR: traduction, terminologie, redaction*, 15(2), 125-152.
- Meyer, M. (1974). On translating plays. *Twentieth Century Studies*, 11, 44-51.
- Microsoft Corporation. (1983-2003). Microsoft Office Word (versión 2003) [programa informático]. Redmond, Washington, EE. UU.: Microsoft Corporation.
- Microsoft Corporation. (1985-2003). Microsoft Office Excel (versión 2003) [programa informático]. Redmond, Washington, EE. UU.: Microsoft Corporation.

- Microsoft Corporation. (1985-2007). Microsoft Bloc de notas (versión 5.1) [programa informático]. Redmond, Washington, EE. UU.: Microsoft Corporation.
- Milarka, V. (2004, 11 de septiembre). Como quiera, noche de reyes [sic]. *Reforma*. Disponible en <<http://www.highbeam.com/doc/1G1-122032797.html>> [última consulta: 16 de junio de 2010].
- Miriam Joseph, S. (1947/2005). *Shakespeare's use of the arts of language*. Filadelfia, Pensilvania, EE. UU.: Paul Dry Books.
- Mirza, R. (1985, 23-29 de noviembre). Eso fue mi vida. *El Día*, p. 9. Obtenido el 21 de octubre de 2009 de la biblioteca digital de autores uruguayos «archivo de prensa»: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/entrevistas/entrev_06.htm>.
- Montero Padilla, J. y Montero Reguera, J. (2006). *Luis Astrana Marín, fundador de la Sociedad Cervantina. Los trabajos y los días de un cervantista solitario*. Cuenca, España: Diputación Provincial.
- Monterrey, T. (2003, junio). Los estudios ingleses en España (1900-1950): legislación curricular. *Atlantis*, 25(1), 63-80.
- Mora, R. (2002, 13 de abril). La histórica editorial argentina Losada se instala en España [versión electrónica]. *El País* (edición impresa). Disponible en <http://www.elpais.com/articulo/cultura/historica/editorial/argentina/Losada/instala/Espana/elpepicul/20020413elpepicul_3/Tes> [última consulta: 29 de julio de 2011].
- Mounin, G. (1963). *Les problèmes théoriques de la traduction*. París, Francia: Gallimard.
- Mounin, G. (1968). La traduction au théâtre. *Babel*, 14(1), 7-11.
- Mounin, G. (1969). *Introduction a la semiologie*. París, Francia: Minuit.

Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid, España: Cátedra.

MultiConcord: Introduction to multilingual parallel concordancing [manual de programa informático]. (s. f.). Disponible en <<http://www.univ-nancy2.fr/UFRLCE/DepAnglais/multiconcord/MULTMAN.pdf>> [última consulta: 8 de febrero de 2011].

Mundo artístico y literario. (1873, 18 de mayo). *El Mundo Cómico*, 29 (año II), 8.

Nash, W. (2001). Puns and parody. En S. Adamson, L. Hunter, L. Magnusson, A. Thompson y K. Wales (eds.), *Reading Shakespeare's dramatic language: a guide* (pp. 71-88). Londres, Reino Unido: Thompson Learning.

Navarro Tomás, T. (1973). *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona, España: Ariel.

Navas Quintana, G. (2007). *Silas Marner* de George Eliot en versión de Isabel Oyarzábal de Palencia. En J. J. Zaro Vera (ed.), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)* (pp. 359-410). Granada, España: Comares.

Néspolo, M. (2010, 27 de mayo). La crisis lleva al Grupo Zeta a cerrar el mítico sello Bruguera [versión electrónica]. *El Mundo*. Disponible en <<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/05/26/cultura/1274900782.html>> [última consulta: 30 de junio de 2012].

Newmark, P. (1981). *Approaches to translation*. Oxford, Reino Unido: Pergamon.

Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Nueva York, EE. UU.: Prentice Hall.

- Nigro, K. (2000). Getting the word out: Issues in the translation of Latin American theatre for US audiences. En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 115-125). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- ‘No es cordero, que es cordera’, de Shakespeare, presentada en un teatro de México. (1953, mayo). *Teatro: revista internacional de la escena*, 7, 12.
- Noche-buena en Roma. (1866, 8 de enero). *La Violeta: revista hispano-americana dedicada a S. M. la Reina Doña Isabel II*, 162 (año IV), 3.
- Notas teatrales. (1928, 24 de agosto). *La Época*, p. 4.
- Noticias generales. (1873, 13 de septiembre). *La Época*, p. 4.
- Noticias varias. (1873, 30 de octubre). *La Discusión*, p. 3.
- Novy, M. L. (1976). ‘And you smile not, he’s gagged’: Mutuality in Shakespearean comedy. *Philological Quarterly*, 55, 178-194.
- Offord, M. (1990). Translating Shakespeare’s word play. En P. Fawcett y O. Heathcote (eds.), *Translation in performance. Papers on the theory and practice of translation* (Bradford Occasional Papers, 10; pp. 104-140). Bradford, West Yorkshire, Reino Unido: University of Bradford.
- Offord, M. (1997). Mapping Shakespeare’s puns in French translations. En D. Delabastita (ed.), *Traductio. Essays on punning and Translation* (pp. 233-260). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Old Nick (1858). Note préliminaire. En Anónimo (1836/1858), *Violette, chronique d’opéra*; C. Norton (1851/1858), *Eleanor Raymond*,

histoire de notre temps (Old Nick, trad.) (pp. v-vii). París, Francia: Librairie de L. Hachette et Cie.

Olohan, M. (2004). *Introducing corpora in Translation Studies*. Londres, Reino Unido: Routledge.

Palmer, D. J. (ed.). (1972/1985). *Shakespeare: Twelfth Night. A selection of critical essays* (Casebook). Houndmills, Hampshire, Reino Unido: Macmillan.

Par, A. (1930). *Contribución a la bibliografía española de Shakespeare*. Barcelona, España: Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional.

Par, A. (1935a). *Shakespeare en la literatura española. Tomo I: Galoclasicismo; romanticismo*. Madrid, España: Librería general de Victoriano Suárez.

Par, A. (1935b). *Shakespeare en la literatura española. Tomo II: Realismo; escuelas modernas*. Madrid, España: Librería general de Victoriano Suárez.

Par, A. (1940). *Representaciones shakespearianas en España. Tomo II: Época realista (y tiempos modernos)*. Barcelona, España: Biblioteca Balmes.

Pardo Bazán, E. (1883, mayo y junio). Fortuna española de Heine. *Revista de España*, CX(440) (año XIX), 481-496.

Pardo Bazán, E. (1899, 3 de abril). La vida contemporánea. *La Ilustración Artística*, 901 (año XVIII), 218.

Partridge, E. (1947/1994, 3ª ed.). *Shakespeare's bandy*. Londres, Reino Unido: Routledge.

- Patán, F. (1983/1997, 2ª ed.). Bibliografía. En W. Shakespeare, *Noche de Epifanía* (pp. 193-194). México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Paun de García, S. y Larson, D. R. (eds.). (2008). *The Comedia in English: Translation and performance* [Monografías A]. Woodbridge, Suffolk, Reino Unido: Tamesis [sic] Books.
- Pavis, P. (1980/1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, España: Paidós.
- Pavis, P. (1989/2007). Problems of translation for the stage: Interculturalism and post-modern theatre (L. Kruger, trad.). En H. Scolnicov y P. Holland (eds.), *The play out of context: Transferring plays from culture to culture* (pp. 25-44). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. París, Francia: José Corti.
- Paz-Soldán y Unánue, P. (1999). [Carta personal dirigida a Marcelino Menéndez Pelayo y fechada el 23 de marzo de 1883]. En T. Larramendi; I. González Casasnovas y X. Agenjo Bullón (coords.), *Menéndez Pelayo digital: obras completas, epistolario, bibliografía* (volumen 6, carta n.º 63). Santander, Cantabria, España: Obra Social y Cultural de Caja Cantabria.
- Pedrell, F. (1897, 2ª ed./2009, ed. facsímil). *Diccionario técnico de la música*. Valladolid, España: Maxtor.
- Pemble, J. (2005). *Shakespeare goes to Paris: how the bard conquered France*. Londres, Reino Unido: Hambledon and London.

- Pennington, M. (2000). *Twelfth Night: A user's guide*. Londres, Reino Unido: Nick Hern Books.
- Pérez Echevarría, F. (1875, 30 de junio). Á Jaime Clark. *La Ilustración Española y Americana*, XXIV (suplemento a este número) (año XIX), 422.
- Perfecto García, M. A. (2008). El movimiento estudiantil durante el franquismo. En M. D. de la Calle y M. Redero (eds.), *Movimientos sociales en la España del siglo XX* (pp. 141-172). Salamanca, España: Universidad.
- Perteghella, M. (2004). A descriptive anthropological model of theatre translation. En S. Coelsch-Foisner y H. Klein (eds.), *Drama translation and theatre practice* (pp. 1-23). Fráncfort, Alemania: Peter Lang.
- Pez Luna Teatro. (s. f.). Pez Luna Teatro presenta Noche de Reyes o... lo que quieras, de W. Shakespeare. Disponible en <http://www.chacena.es/espectaculos/producciones_fuera_de_cartel/pez_luna_teatro/> [última consulta: 2 de diciembre de 2008].
- Pimentel, L. A. (s. f. [2006]). Las Letras Modernas: una mirada en el tiempo, un reconocimiento [conferencia dictada el 24 de agosto de 2006 con motivo de la celebración del nombramiento de la autora como profesora emérita de la UNAM]. México: UNAM. Disponible en <<http://www.lpimentel.filos.unam.mx/historia-colegio-letras-modernas>> [última consulta: 19 de enero de 2012].
- Pomeraniec, H. (1999, 12 de diciembre). Nuevas palabras para Shakespeare: los escritores traducen a un clásico. *Clarín.com*. Disponible en <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/12/12/e-00311d.htm>> [última consulta: 18 de marzo de 2011].

- Portillo, R. (1994). Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones [reseña del libro con este título editado por J. M. González Fernández de Sevilla y publicado en 1993]. *Atlantis*, 16(1-2), 295-298.
- Portillo, R. y Gómez-Lara, M. (1994). Shakespeare in the new Spain: Or, What you will. En M. Hattaway, B. Sokolova y D. Roper (eds.), *Shakespeare in the new Europe* (pp. 208-220). Sheffield, Reino Unido: Sheffield Academic Press.
- Portillo, R. y Salvador Bello, M. (1997). Shakespeare in Spanish translations: recent findings about the Nacente collection. *SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese society for English Renaissance studies*, 8, 197-201.
- Potter, L. (1985). *Twelfth Night* (Text and Performance). Houndmills, Hampshire, Reino Unido: Macmillan.
- Potter, L. (2001). Shakespeare in the theatre, 1660-1900. En M. de Grazia y S. Wells (eds.), *The Cambridge companion to Shakespeare* (pp. 183-198). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Pro Ruiz, J. (2007). Inventario y extracción de los recursos: reclutamiento, recaudación y estadística en la construcción del Estado nacional. En J. del Moral Ruiz, J. Pro Ruiz y F. Suárez Bilbao, *Estado y territorio en España, 1820-1930: la formación del paisaje nacional* (pp. 509-644). Madrid, España: Los Libros de la Catarata.
- Pugliatti, P. (2001). Italy. En M. Dobson y S. Wells (eds.), *The Oxford companion to Shakespeare* (pp. 217-218). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.

- Pujals, E. (1975). On translating Shakespeare into Spanish. *Shakespeare Translation*, 2, 16-29.
- Pujals, E. (1985). Shakespeare y sus traducciones en España: perspectiva histórica. *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 5-6, 77-85.
- Pujante, Á. L. (1989). Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 133-157.
- Pujante, Á. L. (1993). Shakespeare en traducción: problemas textuales del original. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 227-252). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Pujante, Á. L. (1995). Traducir Shakespeare: mis tres fidelidades. *Vasos Comunicantes*, 5, 11-21.
- Pujante, Á. L. (1998-1999). Shakespeare: cultura, negocio, lengua. *Vasos Comunicantes*, 12, 20-29.
- Pujante, Á. L. (1999). Spanish and European Shakespeares: some considerations. En F. Toda Iglesia, M. J. Mora, J. A. Prieto Pablos y T. López Soto (eds.), *Actas del XXI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (AEDEAN) (Sevilla, 18-20 de diciembre de 1997)* (pp. 17-33). Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Pujante, Á. L. (2001a). Conferencia-coloquio sobre su actividad como traductor de Shakespeare. En R. Merino, E. Pajares y J. M. Santamaría (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, 3 (pp. 23-28). Vitoria, Álava, España: Universidad del País Vasco.

- Pujante, Á. L. (2001b). Spain. En M. Dobson y S. Wells (eds.), *The Oxford companion to Shakespeare* (pp. 444-445). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Pujante, Á. L. (2005). Shakespeare: textos, ediciones, medios. En C. Gonzalo García y V. García Yebra (eds.), *Manual de documentación para la traducción literaria* (pp. 297-312). Madrid, España: Arco/Libros.
- Pujante, Á. L. (2006). La aventura de traducir a Shakespeare. En C. Gonzalo García y P. Hernández (eds.), *Corcillum. Estudios de traducción, lingüística y filología dedicados a Valentín García Yebra* (pp. 363-377). Madrid, España: Arco Libros.
- Pujante, Á. L. (2007). Introducción. En Á. L. Pujante y L. Campillo (eds.), *Shakespeare en España: textos 1764-1916* (pp. XIX-XLVI). Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Pujante, Á. L. y Campillo, L. (eds.). (2007). *Shakespeare en España: textos 1764-1916*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Pujante, Á. L. y Gregor, K. (eds.). (1996). *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del congreso internacional, Murcia, 9-11 noviembre 1995*. Murcia, España: Universidad de Murcia.
- Pujante, Á. L. y Gregor, K. (coords.). (2001). More European Shakespeares [número especial]. *Cuadernos de Filología Inglesa*, 7(2).
- Pujol Morillo, D. (2007). *Traduir Shakespeare: les reflexions dels traductors catalans*. Lérida, España: Punctum & Trilcat.
- Pym, A. (1998). *Method in translation history*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- Quilis, A. (1969/2009). *Métrica española*. Barcelona, España: Ariel.

- Rafter, D. (s. f.). *Denis Rafter* [sitio web]. Disponible en <<http://www.denisrafter.com/>> [última consulta: 2 de diciembre de 2008].
- Raveux, O. (1994). El papel de los técnicos ingleses en la industria metalúrgica y mecánica del norte del mediterráneo (1835-1875): una primera aproximación (R. Ramón, trad.). *Revista de Historia Industrial*, 6, 143-161.
- Reiss, K. y Vermeer, H. J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tubinga, Alemania: Niemeyer.
- Richards, I. A. (1936). *The philosophy of rhetoric*. Nueva York, EE. UU.: Oxford University Press.
- Robaina, M. (2008). Las traducciones del inglés en la primera época de *Número* y su relación con el programa de la revista. En P. Rocca y D. Vidal (eds.), *Revistas culturales uruguayas: (siglo XX) Estudios e índices, II*. Montevideo, Uruguay: Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras y Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana de la Universidad de la República. Obtenido el 21 de octubre de 2009 del sitio web de la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras: <http://www.sadil.fhuce.edu.uy/revistasuruguayas2008/textos/marcela_robaina.htm>.
- Robertson, J. G. (1907-1921/2000). Shakespeare on the continent, 1660-1700. En A. W. Ward *et al.* (eds.), *The Cambridge history of English and American literature. An encyclopedia in eighteen volumes* [sección inglesa, vol. 5: «The drama to 1642, part I»]. Nueva York, EE. UU.: G. P. Putnam's Sons / Bartleby.com. Disponible en

- <<http://bartleby.net/215/index.html#12>> [última consulta: 8 de agosto de 2008].
- Romancero español. (1873a, 22 de octubre). *La Correspondencia de España*, p. 4.
- Romancero español. (1873b, 24 de octubre). *El Imparcial*, p. 4.
- Romancero español. (1873c, 25 de octubre). *La Correspondencia de España*, p. 4.
- Romancero español. (1873d, 28 de octubre). *El Imparcial*, p. 4.
- Romancero español [sección «Boletín bibliográfico. Libros españoles»]. (1874, enero-febrero). *Revista de España*, XXXVI(143), 440.
- Ros Torner, A. (1985, 21 de mayo). Memorial de Greuges. *La Vanguardia*, p. 5.
- Rosenthal, D. (2000). *Shakespeare on screen*. Londres, Reino Unido: Hamlyn.
- Rosenthal, D. (2007). *100 Shakespeare films* [BFI Screen Guides]. Londres, Reino Unido: British Film Institute.
- Rothwell, K. S. (1999/2004). *A history of Shakespeare on screen: A century of film and television*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Rozhin, K. (2000). Translating the untranslatable. Edward Redliński's *Cud Na Greenpoincie* [*Greenpoint Miracle*] in English. En C. A. Upton (ed.), *Moving target: Theatre translation and cultural relocation* (pp. 139-158). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.

- Rubinstein, F. (1984/1989, 2ª ed.). *A dictionary of Shakespeare's sexual puns and their significance*. Houndmills, Hampshire, Reino Unido: Macmillan Press.
- Ruppert y Ujaravi, R. (1920). *Shakespeare en España: traducciones, imitaciones e influencia de las obras de Shakespeare en la literatura española*. Madrid, España: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».
- S. F. y V. M. (2008, 6 de enero). La filial asturiana de Losada se traslada a Argentina por quiebra [versión electrónica]. *Lne.es*. Disponible en <<http://www.lne.es/sociedad-cultura/1872/filial-asturiana-editorial-losada-quiebra-traslada-argentina/593912.html>> [última consulta: 29 de julio de 2011].
- Salusinszky, I. (1987). Harold Bloom. En *Criticism in society: Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia, and J. Hillis Miller* (pp. 45-73). Nueva York, EE. UU.: Methuen.
- Sammons, E. (2004). *Shakespeare: A hundred years on film*. Lanham, Maryland, EE. UU.: Scarecrow Press.
- Sánchez Estevan, I. (1954). *Jacinto Benavente y su teatro. Estudio biográfico y crítico*. Barcelona, España: Ediciones Ariel.
- Sánchez Vidal, A. (1988). La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe. *Mester*, 17(1), 1-14.
- Sánchez Vigil, J. M. (2006). La editorial CALPE y el Catálogo general de 1923. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 29, 259-277.
- Sanderson, J. D. (2002). *Traducir el teatro de Shakespeare: figuras retóricas iterativas en Ricardo III*. Valencia, España: Universidad de Valencia.

- Santoyo, J. C. (1987). Dramaturgos contemporáneos de Shakespeare: traducciones españolas. En R. Portillo (ed.), *Estudios literarios ingleses: Shakespeare y el teatro de su época* (pp. 303-313). Madrid, España: Cátedra.
- Santoyo, J. C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 95-112.
- Santoyo, J. C. (1994). Prólogo. En R. Merino Álvarez, *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990* (pp. III-VIII). León, España: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- Santoyo, J. C. (1995). Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática. Panorama desde el páramo español. En F. Lafarga y R. Dengler (eds.), *Teatro y traducción* (pp. 13-23). Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra.
- Sanz Albiñana, B. (2009). *La connotación sexual de los puns en algunas traducciones de Hamlet*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Alicante, España.
- Schlegel, A. W. (1796). Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters. *Die Horen*, 6(4), 57-112.
- Schleiermacher, F. (1813/1992). On the different methods of translating. En R. Schulte y J. Biguenet (eds.) (1992), *Theories of translation* (pp. 36-54). Chicago, Illinois, EE. UU.: University of Chicago Press.
- Schultze, B. (1990). In search of a theory of drama translation: Problems of translating literature (reading) and theatre (implied performance). En Associação Portuguesa de Literatura

- Comparada (ed.), *Os estudos literários: (entre) ciência e hermenêutica. Actas do Primeiro Congresso da APLC (1989)* (pp. 267-274). Lisboa, Portugal: APLC.
- Schwartz, M. M. y Kahn, C. (1980/1982a). Introduction. En M. M. Schwartz y C. Kahn (eds.), *Representing Shakespeare: New psychoanalytic essays* (pp. xi-xxi). Baltimore, Maryland, EE. UU.: Johns Hopkins University Press.
- Schwartz, M. M. y Kahn, C. (eds.). (1980/1982b). *Representing Shakespeare: New psychoanalytic essays*. Baltimore, Maryland, EE. UU.: Johns Hopkins University Press.
- Schwartz-Gastine, I. (2001). France. En M. Dobson y S. Wells (eds.), *The Oxford companion to Shakespeare* (pp. 151-154). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Schwarzstein, D. (2001). *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona, España: Crítica.
- Schwerin-High, F. von (2004). *Shakespeare, reception and translation: Germany and Japan*. Londres, Reino Unido: Continuum.
- Scolnicov, H. y Holland, P. (eds.). (1989/2007). *The play out of context: Transferring plays from culture to culture*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Scott, M. (1996-2004). WordSmith Tools (versión 4). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Scott-Douglass, A. (2007). Theater. Introduction, “Dramatic Shakespeare: Stars and spin-offs”. En *Shakespeares after Shakespeare. An encyclopedia of the Bard in mass media and popular culture* (vol. 2, pp. 733-743). Westport, Connecticut, EE. UU.: Greenwood Press.

- SDL International. (1997-2005). SDLX (versión 2005) [programa informático]. Maidenhead, Berkshire, Reino Unido: SDL International.
- Sección de anuncios. (1866, 30 de junio). *El Lloyd Español*, p. 4.
- Sección de anuncios. (1880, 1 de julio). *Crónica de la Música*, 93 (año III), 7-8.
- Sección de noticias. (1873, 1 de noviembre). *El Imparcial*, pp. 2-4.
- Sección de noticias. (1875, 17 de abril). *El Imparcial*, pp. 2-4.
- Sección editorial. (1866, 14 de septiembre). *El Lloyd Español*, pp. 1-2.
- Segunda edición. (1873a, 15 de mayo). *La Correspondencia de España*, pp. 1-2.
- Segunda edición. (1873b, 17 de agosto). *La Correspondencia de España*, pp. 1-2.
- Segunda edición. (1873c, 13 de septiembre). *La Correspondencia de España*, pp. 1-2.
- Segunda sección: diario de noticias generales. (1874, 14 de marzo). *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, p. 4.
- Serón Ordóñez, I. (2008). *La noche de Reyes, Twelfth Night* shakespeariana de Jaime Clark. En J. J. Zaro Vera (ed.), *Diez estudios sobre la traducción en la España del siglo XIX* (pp. 179-208). Granada, España: Atrio.
- Serón Ordóñez, I. (2010). Plagio y autoría en las obras de Shakespeare traducidas por R. Martínez Lafuente. *1611: revista de historia de la traducción*. Disponible en <<http://www.traduccionlitera>

ria.org/1611/art/seron.htm> [última consulta: 18 de julio de 2011].

- Serón Ordóñez, I. (2011). Jaime Clark's Shakespearean translations: A comparative study of *La noche de Reyes*. En E. Calvo, M. M. Enríquez, N. Jiménez, I. Mendoza, M. Morón y N. Ponce (eds.), *La traductología actual: nuevas vías de investigación en la disciplina* (pp. 147-165). Granada, España: Comares.
- Serrano Ripoll, Á. (1984). *Bibliografía shakespeariana en España: crítica y traducción*. Alicante, España: Instituto de Estudios Alicantinos.
- Sheptak, M. (2008, 2ª ed.). *Diccionario de términos musicales*. México: UNAM.
- Silva-Santisteban, R. (2005, otoño). Apuntes sobre la traducción poética. *Luvina*, 40, 18-21.
- Smidt, K. (1983). Some provisional views on the ideal translation of Shakespeare for use by and in the theatre. *Shakespeare Translation*, 9, 1-5.
- Snell-Hornby, M. (1984). Sprechbare Sprache – spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. En R. J. Watts y U. Weidmann (eds.), *Modes of interpretation. Essays presented to Ernst Leissi on the occasion of his 65th birthday* (pp. 101-116). Tübinga, Alemania: Gunter Narr.
- Snell-Hornby, M. (2007). Theatre and opera translation. En P. Kuhlitz y K. Littau (eds.), *A companion to translation studies* (pp. 106-119). Clevedon, Somerset, Reino Unido: Multilingual Matters.

- Soberón Bullé Goyri, C. (2006, 27 de marzo - 2 de abril). Ludwik Margules (1933-2006). In memoriam. *ObservatorioDigital.net*, 347. Disponible en <<http://www.observatoriodigital.net/bol347.htm>> [última consulta: 16 de junio de 2010].
- Sokol, B. J. (ed.). (1993). *The undiscover'd country: New essays on psychoanalysis and Shakespeare*. Londres, Reino Unido: Free Association Books.
- Sola Buil, R. (1985, invierno-primavera). El punto de vista de la traducción. A propósito del Instituto Shakespeare de Valencia. *Eutopías: Teorías / Historia / Discurso*, 1(1-2), 287-293.
- Spriet, P. (1975). Beyond the limitations of translation. *Shakespeare Translation*, 2, 1-15.
- Spurgeon, C. F. E. (1935/1979). *Shakespeare's imagery and what it tells us*. Londres, Reino Unido: Cambridge University Press.
- State Library of New South Wales. (2002). Facsimile Viewer: Second Folio (New South Wales). En *Internet Shakespeare Editions* [sitio web]. Victoria, British Columbia, Canadá: University of Victoria. Disponible en <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/facsimile/bookplay/SLNSW_F2/TN/> [última consulta: 3 de julio de 2008].
- Taylor, G. (1989/1991). *Reinventing Shakespeare: A cultural history from the restoration to the present*. Londres, Reino Unido: Vintage.
- Telegraph Shakespeare Survey. (2008, 12 de diciembre). *Telegraph.co.uk*. Disponible en <<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3563549/Telegraph-Shakespeare-Survey-results.html>> [última consulta: 20 de enero de 2009].

- Thomas, H. (1949). Shakespeare in Spain. *Proceedings of the British Academy*, XXV, 3-24.
- Thomasseau, J.-M. (1984). Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien. *Littérature*, 53, 79-103.
- Thompson, A. (2001). Shakespeare and sexuality. En C. M. S. Alexander y S. Wells (eds.), *Shakespeare and sexuality* (pp. 1-13). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Thompson, O. y Slonimsky, N. (1958, 8ª ed.). *The international cyclopedia of music and musicians*. Nueva York, EE. UU.: Dodd, Mead.
- Törnqvist, E. (1991). *Transposing drama: Studies in representation*. Houndmills, Hampshire, Reino Unido: Macmillan Education.
- Torras de Ugarte, J. (2007-2008, invierno). Miguel Prieto: pintura, escenografía y tipografía. *Info-arte: revista digital de arte*, 3. Disponible en <http://www.infoartedigital.com/arte/index.php?option=com_content&task=view&id=29&Itemid=27> [última consulta: 4 de mayo de 2010].
- Torres, R. (1996, 12 de noviembre). Vera dirige una comedia de Shakespeare con los actores de José Luis Gómez. El director encuentra en 'La noche XII' una metáfora bisexual [versión electrónica]. *El País* (edición impresa), p. 40. Disponible en <http://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753206_850215.html> [última consulta: 30 de junio de 2012].
- Totzeva, S. (1999). Realizing theatrical potential: The dramatic text in performance and translation. En J. Boase-Beier y M. Holman (eds.), *The practice of literary translation: Constraints and creativity* (pp. 81-90). Manchester, Reino Unido: St. Jerome.

- Toury, G. (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv, Israel: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins.
- Tucker, K. (2003). *Shakespeare and Jungian typology: A reading of the plays*. Jefferson, Carolina del Norte, EE. UU.: McFarland.
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre. Tome I*. París, Francia: Éditions Sociales.
- Ulacia, M. (1986, diciembre). El otro emir. *Vuelta*, 121, 62-67. Obtenido el 21 de octubre de 2009 de la biblioteca digital de autores uruguayos «archivo de prensa»: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/criticos/criticos_14.htm>.
- Upton, C. A. (ed.). (2000). *Moving target: Theatre translation and cultural relocation*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome.
- V. P. y T. (1873, 2ª ed.). Al lector. En A. Boccherini y Calonge, J. Castillo y Soriano, J. Clark, J. Gutiérrez Cabiedes, P. Larraza, F. Muñoz y Ruiz *et al.*, *Romancero español: colección de romances históricos y tradicionales escritos por los señores Boccherini, Cabiedes, Clark, Larraza, Castillo y Soriano, Muñoz y Ruiz, Navarro y Gonzalvo, Ossorio y Bernard, Vera, y otros* (pp. 7-14). Madrid, España: Librería de Alfonso Durán.
- Valera, J. (1873). Prólogo. En W. Shakespeare, *Obras de Shakspeare, versión castellana de Jaime Clark. Tomo I: Otelo; Mucho ruido para nada* (pp. IX a XXVI). Madrid, España: Medina y Navarro.
- Valverde, J. M. (1964). Notas de un traductor de Shakespeare. *Ínsula*, 211, 1 y 13.

- Valverde, J. M. (1967/1968, 2ª edición). *Shakespeare: teatro completo. Tomo I*. Barcelona, España: Planeta.
- Valverde, J. M. (1983). Mi experiencia como traductor. *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, 2, 9-26.
- Valverde, J. M. (1993). Confesiones de un traductor shakesperiano. En J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Shakespeare en España: crítica, traducciones y representaciones* (pp. 187-191). Alicante, España: Universidad de Alicante.
- Vaughn, J. A. (1980/1982). *Shakespeare's comedies*. Nueva York, EE. UU.: Frederick Ungar.
- Vega, M. Á. (2004). De la Guerra Civil al pasado inmediato. En F. Lafarga y L. Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España* (pp. 527-578). Salamanca, España: Ambos Mundos.
- Ventura, J. J. (2004, 28 de junio). Una gran comedia de equívocos. *El Periódico de Extremadura*. Disponible en <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/escenarios/una-gran-comedia-de-equivo-cos_119447.html> [última consulta: 3 de julio de 2009].
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Verdaguer, I. (1999). Shakespeare translations in Spain. *Ilha do Desterro: A journal of English language, literatures in English, and cultural studies*, 36, 87-110. Disponible en <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewArticle/8183>> [última consulta: 2 de octubre de 2009].
- Verdaguer, I. (2004). Shakespeare's "Poem Unlimited" in eighteenth-century Spain. En R. Carvalho Homem y T.

- Hoenselaars (eds.), *Translating Shakespeare for the twenty-first century* (pp. 129-143). Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Vickers, B. (1968). *The artistry of Shakespeare's prose*. Londres, Reino Unido: Methuen.
- Vickers, B. (1987). Shakespeare's use of rhetoric. En V. Salmon y E. Burness (eds.), *A reader in the language of Shakespearean drama* (pp. 391-406). Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins. (Reimprimido de *A new companion to Shakespeare studies*, pp. 83-98, de K. Muir y S. Schoenbaum, eds., 1971, Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press).
- Vodrazka, K. (2003-2009). Ruston Joseph John I. En *Österreichisches Biographisches Lexicon 1815-1950* (edición en línea; vol. 9, p. 336). Viena, Austria: Austrian Academy of Sciences Press. Disponible en <http://www.biographien.ac.at/oebl_9/336.pdf> [última consulta: 22 de marzo de 2010].
- Wade, S. (2006). *Heroes, villains & victims of Lincoln*. Derby, Derbyshire, Reino Unido: Breedon.
- Walker, A. (1998). *Audrey: Her real story*. Nueva York, EE. UU.: St. Martin's Griffin.
- Weimann, R. (1974). Shakespeare and the study of metaphor. *New Literary History*, 6(1), 149-167.
- Wells, S. (1968/1994). Foreword. En E. Partridge (1947/1994, 3ª ed.), *Shakespeare's bandy* (pp. vii-ix). Londres, Reino Unido: Routledge.
- Wells, S. (1976/1979). John Barton's *Twelfth Night*, 1969-72. En *Royal Shakespeare: Four major productions at Stratford-upon-Avon* (pp. 43-63). Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.

- Wells, S. (2004). *Looking for sex in Shakespeare*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Wells, S. y Taylor, G. (1987/1997). *William Shakespeare: A textual companion*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Wellwarth, G. E. (1981). Special considerations in drama translation. En M. G. Rose (ed.), *Translation spectrum: Essays in theory & practice* (pp. 140-146). Albany, Nueva York, EE. UU.: State University of New York Press.
- Wertheimer, J. (1984). Schlegel's *Hamlet*: A textual translation in its historical context. *Shakespeare Translation*, 10, 15-24.
- West, G. (1998). *A dictionary of Shakespeare's semantic wordplay* (Studies in Renaissance Literature, 17). Lewiston, Nueva York, EE. UU.: The Edwin Mellen Press.
- Westlund, J. (1984). *Shakespeare's reparative comedies: A psychoanalytic view of the middle plays*. Chicago, EE. UU.: University of Chicago Press.
- White, R. S. (ed.). (1996). *Twelfth Night. Contemporary critical essays* (New Casebooks). Houndmills, Hampshire, Reino Unido: Macmillan Press.
- Willbern, D. (1978a). William Shakespeare: A bibliography of psychoanalytic and psychological criticism, 1964-1975. *International Review of Psycho-Analysis*, 5, 361-371.
- Willbern, D. (1978b). Malvolio's fall. *Shakespeare Quarterly*, 29, 85-90.
- Willbern, D. (1979). Paranoia, criticism, and Malvolio. *Hartford Studies in Literature*, 11, 1-23.
- Williams, S. (1990/2004). *Shakespeare on the German stage. Volume 1: 1586-1914*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

- Wise, I. y Mills, M. (eds.). (2006). *Psychoanalytic ideas and Shakespeare*. Londres, Reino Unido: Karnac Books.
- Woodsworth, J. (1995). Translating Shakespeare to/on the European continent. En J. Delisle y J. Woodsworth (eds.), *Translators through history* (pp. 75-79). Amsterdam, Países Bajos: John Benjamins.
- Woolls, D. (1994-1998). MultiConcord [programa informático]. Odiham, Hampshire, Reino Unido: CFL Software Development.
- Wright, G. T. (1988/1991). *Shakespeare's metrical art*. Berkeley, California, EE. UU.: University of California Press.
- Zaro Vera, J. J. (2001). Shakespeare en España: una aproximación traductológica. *Cuadernos de Filología Inglesa*, 7(2), 71-91.
- Zaro Vera, J. J. (2003). Traductología literaria: el caso de Shakespeare. En M. Á. García Peinado y E. Ortega Arjonilla (dirs.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación* (vol. 2, pp. 75-99). Granada, España: Atrio.
- Zaro Vera, J. J. (2005). Translating from exile: León Felipe's Shakespeare *paraphrases*. En B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares* (pp. 92-111). Madison, Nueva Jersey, EE. UU.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Zaro Vera, J. J. (2007). *Shakespeare y sus traductores. Análisis crítico de siete traducciones españolas de obras de Shakespeare*. Berna, Suiza: Peter lang.
- Zatlin, P. (2005). *Theatrical translation and film adaptation: A practitioner's view*. Clevedon, Somerset, Reino Unido: Multilingual Matters.
- Zeda. (1911, 21 de febrero). Crónica teatral. *La Época*, p. 2.

Zuber-Skerritt, O. (ed.). (1980a). *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama*. Oxford, Reino Unido: Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. (1980b). Problems of propriety and authenticity in translating modern drama. En O. Zuber-Skerritt (ed.), *The language of theatre: Problems in the translation and transposition of drama* (pp. 92-103). Oxford, Reino Unido: Pergamon Press.

Zuber-Skerritt, O. (ed.). (1984). *Page to stage: Theatre as translation*. Amsterdam, Países Bajos: Rodopi.

English Summary

I. OBJECTIVES AND METHODOLOGY

I.1. Overall Purpose

The aim of this doctoral thesis is to describe and, as far as possible, explain the evolution of Shakespeare translation into Spanish as from when the first major systematic attempt to translate the playwright's works into that language directly from English was made at the end of the 19th century. With this description and explanation, I hope to widen and deepen the knowledge on Shakespeare translation carried out in Spain and Spanish America during a specific historical period, as well as to provide the research community with resources that may help predict the future evolution of Shakespeare translation, or other authors', in a given context.

I.2. Defining the Object of Study

Currently, there is a wide consensus among researchers into literary translation in general and theatrical in particular concerning the (at least potential) efficacy of the translation analysis model based

on two poles, one representing the orientation towards the original text (hereinafter referred to as ‘OT’) and the other, the orientation towards the target culture (hereinafter, ‘TC’). This model, which was proposed by Gideon Toury (1980, 1995) and adopted Itamar Even-Zohar’s (1978/2000, 1990) polysystem theory, represents the basic methodological framework of this thesis. My research draws also on previous applications of the model to the drama translation field, such as Delabastita (1993), Heylen (1993), Merino (1994) and Aaltonen (1996, 1999 and 2000). In this field, the notion of acculturation is frequently used to determine the position of translations with respect to the original culture (hereinafter, ‘OC’) and thus to describe the translating practice in a given context. That notion constitutes a fundamental analysis tool in this thesis.

Since the size of the corpus of Shakespeare translations into Spanish makes it unfeasible to undertake, from the point of view of Descriptive Translation Studies (DTS)¹, a diachronic study of the translation of all of the Bard’s works, a play was chosen taking several aspects into account. *Twelfth Night* is present in a number of Spanish Shakespeare collections which are representative of those collections that try to render the Bard’s works into Spanish in a systematic way. Furthermore, as it is a comedy, it confers a certain degree of originality on this thesis, given that Shakespeare’s comedies have traditionally received less attention than his tragedies by critics, the theatre and

¹ This is how Toury’s area of investigation within Translation Studies is known. This area belongs, like Theoretical Translation Studies, to the pure branch of the discipline, according to how this was outlined by Holmes (1988; the manuscript is from 1972). Opposite the pure branch, Holmes envisaged an applied branch represented by Applied Translation Studies. For more information on DTS, see Hermans (1999).

translation and, also, by Translation Studies. Last, but not least, it is a key play in the sequence of Shakespeare's comedies.

Sixteen versions of *Twelfth Night* have been published in Spanish. Although my study commences by looking at these sixteen translations (regardless of issues such as whether they were undertaken for the literary or the theatrical system, or for both, or whether they were 'labelled' as a 'translation' or as an 'adaptation', a 'free version', etc.), only a selection form part of the microtextual analysis. The composition of this sub-corpus is determined by the place where the translations are situated within the continuum at whose ends we find the previously mentioned poles. The said place was established by means of an analysis prior to the microtextual analysis whose purpose it was to select translations with a clear orientation towards the OT, that is, translations which, in Toury's (1995) terminology, are situated near the 'adequacy' pole (and, therefore, far from the 'acceptability' pole). This selection criterion also confers originality on this thesis, insofar as its most obvious predecessors — Delabastita (1993), Heylen (1993), Merino (1994) and Aaltonen (1999) — included all the continuum in the microtextual analysis, as in the macrotextual analysis. A good example is Merino (1994), who, after an initial analysis that allowed her to situate her texts on the continuum tentatively, focused her microtextual analysis on extreme cases of acceptability and adequacy. With respect to the former, she analysed two, one characterised by suppression as the dominant strategy and another where addition prevailed; with regard to the latter, she analysed only one, which she defined in her conclusions as the result of 'nothing more than a linguistic transfer' (Merino, 1994: 184; my translation). This concentration on clearly

divergent texts has the advantage of offering very striking results that confirm the usefulness of the two pole analysis model in the study of drama translation, as it corroborates that this model makes it possible to relate translations as products with the socio-cultural context in which they were created. However, it can entail an oversimplification. Hence, in my opinion, in the current state of DTS, it was necessary to test this methodological framework on texts that foreseeably occupied a similar place on the continuum. This test is especially difficult if it is conducted on texts situated near the adequacy pole, given that the high level of adhesion of these texts to the norms of the OC (Toury, 1995), or, in other words, their evident attitude of reverence to the OT and not of rebellion against it (Aaltonen, 2000), promotes similarity between them. However, the existence of retranslations of the same play, such as *Twelfth Night*, oriented towards the OC which were published within the span of just a few years questions whether the differences between these texts could be due to a simple matter of language ageing or, even, to the translators' personal idiosyncrasy. Indeed, some of the findings in Heylen's (1993) work, in which acculturation was used as a prism through which to analyse six French translations of *Hamlet*, pointed in this direction. I refer namely to the fact that Heylen related the versions of *Hamlet* by Marcel Schwob and Eugène Morand (1899) and by André Gide (1945), both at the adequacy pole according to the researcher, with the different socio-cultural contexts in which they appeared: in the first case, a key phase in the assimilation of Shakespeare into French literary and theatrical tradition, characterised by the full performance of plays as opposed to a partial one; and, in the second, the post war period in the mid-20th century, in which Gide wanted to stimulate French

literature. The first of these versions avoided verse — with the argument that the incapacity of translations into verse to maintain either meaning or form had earned them a bad reputation — but used archaic prose that the translators hoped would capture the essence of the original. The second, also in prose, used modern language which would make the play appropriate for post war avant-garde theatre audiences.

A study of similar characteristics to Heylen's analysing Shakespeare translation into Spanish could answer the following questions: In what ways and to what extent do the successive translations oriented towards the OT which have been published in the Hispanic world differ? Do they show a lineal progression in the evolution of Shakespeare translation into Spanish? What determines the differences between one translation and another? In the rest of this 'Objectives and methodology' section, I describe the analysis procedure which I have followed in order to try to find answers to these questions. The answers could, ultimately, give additional support to (or advise against) the use of the DTS methodological framework in cases like this, where the translations analysed share such a unifying translation method.

1.3. Analysis Procedure

Central to Toury's model is the theory of norms. In Translation Studies, more specifically in DTS, norms constitute socio-cultural constraints that lead translators to opt, in specific situations, for certain translation strategies instead of others which are also possible. Toury (1980, 1995), who understood translation as a

norm-governed activity, distinguished three types of translation norms:

- 1) Preliminary norms, which concern matters such as: the choice of the text to be translated; the decision to translate directly from the original language or, instead, to translate an already existing translation in another language; and, as pointed out by Hermans (1999: 75), the decision to translate into the native or into a foreign language.
- 2) The initial norm, which concerns the general orientation of the translated text towards the OT (adequacy pole) or the TC (acceptability pole).
- 3) Operational norms, which include matricial and textual-linguistic norms and involve decisions concerning the macrostructure and the microstructure of the text, respectively; for example, the decision to translate the whole text or only a part of it, whether or not to maintain the division into acts and scenes, and the choice of terms.

Between preliminary and operational norms, there are relationships which are not constant and are related to the initial norm.

Norms determine the type and degree of equivalence of different translations (Toury, 1995: 61), and their reconstruction can be carried out by observing the translations themselves or the comments of translators, proofreaders, publishers or other actors involved in the translation activity (though these comments should be taken with caution, given that they may be incomplete or biased) (Toury, 1995: 65).

Heylen (1993: 12) regretted, as far as the analysis of translations is concerned, that Toury should only offer a few ideas (among which the one concerning the use of a *tertium comparationis*² was not only rejected by her, along with many other researchers, but also by Toury himself)³. Perhaps it is for this reason that her study, in the same volume, of six French translations of *Hamlet* does not reflect a clear and systematic analysis method, despite Heylen categorically pointing out the necessity to employ acculturation — as a scale which is covered when going from the adequacy pole to the acceptability pole — in the analysis of translations of the same play: ‘the only approach to translation equipped to describe successive renditions of a foreign play is the approach [...] which sees translation in terms of acculturation’ (1993: 137). In my opinion, this lack of systematicity can reduce the objectivity of the analysis, and although it may never be entirely objective, given the observer’s inherent subjectivity, it is necessary to pursue the highest level of objectivity that can be achieved.

Chosen to this end, the systematic analysis procedure which was followed in this thesis is an adaptation, to the specific needs of this project, of the scheme proposed by José Lambert and Hendrik van Gorp (1985) for the description of literary translations. This scheme originates in the Manipulation school, and draws from the results of a group of research projects on French literary translations dating from

² That is, an intermediate form of the meaning expressed in an OT and a target text that is independent of both texts.

³ Heylen referred obviously to Toury’s book *In Search of a Theory of Translation* (1980), since *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) had not been published yet. However, this other book by Toury, in which the Israeli scholar discarded the concept of *tertium comparationis*, is no more revealing with respect to the analysis of translations.

the first half of the 19th century. The theoretical position held by Lambert and van Gorp, whose ideas were influenced by Even Zohar and Toury's early works on the polysystem theory and DTS, made it easy to fit the scheme into my chosen basic methodological framework (Toury, 1995). Furthermore, the scheme's close relationship with case studies made it easily applicable, compared to other more abstract or complex systems, such as Toury's (1980) model based on the *tertium comparationis* Adequate Translation and Kitty van Leuven-Zwart's (1989 and 1990) transeme model. The scheme, whose main features can be seen in subsection 4.1.3 of this thesis, is not void of errors and omissions, but its open and flexible character allows them to be avoided and filled in, respectively. Therefore, the fact that Lambert and van Gorp firmly placed translators in the TC did not prevent James Clark from being analysed as a translator into Spanish who grew up in a family from the OC but which was integrated into another culture (different, incidentally, from the TC). Likewise, the *réplique* was taken up as a unit of comparison (Merino, 1994; see subsection 2.2.2 of this thesis), as a result of the scheme's application to a play; and in the microtextual analysis, the different translation techniques identified in the TTs were alluded to by means of the terminology established by Marco Borillo (2004) for the analysis of the translation of cultural references.

In the following subsections, I describe the result of the adaptation of Lambert and van Gorp's scheme to the needs of my study. Each subsection corresponds to one of the four phases in which the analysis of the sixteen translations of *Twelfth Night* published in Spanish was carried out.

1.3.1. Preliminary Analysis

In the first phase of the analysis, I considered aspects related to the publishing of the translated plays, as well as some general aspects concerning the prior translation process and questions on the reception of the translations. The first of these groups of aspects considered consists mainly of the following elements: publication date (even if it is not printed), title, label ('translation', 'adaptation', etc.), translator, original title and original author (their presence or absence in the volume and the typography used), place, publisher, series, other works included in the same volume (if any), nature of the publishing project (Is the text part of a translation project consisting in rendering several works by Shakespeare? In said project, did various translators take part or only the author of the translation being analysed?) and presence of paratexts (prologue, introduction, notes or others, including publisher's paratexts such as the back cover). In the second group, I looked primarily at the source language (Is the translation direct or mediated?), at the edition of the OT or at the intermediate target text (hereinafter, 'TT') that had been used, and at the target language (Did the translator translate into their native language or into a foreign language?). Lastly, the third group of elements concerns the performances of the play, the critiques it received and how it was received by the audience (readership and/or spectators), and whether it was reedited/reprinted.

This analysis was carried out on the sixteen Spanish versions of *Twelfth Night* which have been published, whose authors are studied in chapter 3 of this thesis. The findings made it possible to establish the first working hypotheses, which outlined the initial norm of each of the translations, as well as preliminary norms.

1.3.2. Macrotextual Analysis

In the macrotextual phase, I looked at the composition and distribution of the translations by essentially counting the number of characters, acts, scenes and *répliques*. This count offered relatively fast access to additional information on the sixteen texts, such as whether characters had been removed (and which ones) and whether the text segmentation had been modified. This information gave rise to new working hypotheses that outlined matricial norms. It also constituted the basis for the first revision of the existing working hypotheses, which refined and consolidated them and made it possible to restrict the corpus, with a view to the microtextual analysis, according to the criterion established with respect to the initial norm, that is, by limiting it to those texts with a clear orientation towards the OT.

In this second phase of the analysis, the phenomena detected initially might in fact be, instead of shifts, a reflection of the different translators having used different source texts. Therefore, with respect to the findings of this phase, it should be pointed out that the possibility that the translators had used different editions of the OT (more likely in Shakespeare's case than in other authors'; see section 1.4 of this thesis, 'Problemas textuales'), or even that they had translated from an existing translation, was taken into account.

1.3.3. Microtextual Analysis

The microtextual phase concerned solely one group of translations in the corpus that the preliminary and macrotextual analyses had situated near the adequacy pole. That is, prior to this phase, the corpus was reduced to the English edition of *Twelfth Night* plus several translations (out of the initial sixteen) that share an evident attitude of

reverence towards the OT. Namely, five translations were selected, and they constitute, together with the OT, a sub-corpus equivalent to approximately a third of the initial corpus.

I examined the degree of acculturation that these translations present by analysing essentially their cultural references, with respect to the cultural references present in the OT. I also analysed: how OT proper nouns had been treated, and the deviations from the OT revealed by the macrotextual analysis as regards *répliques*, deviations that in this phase, as opposed to the last, were analysed qualitatively instead of quantitatively.

The cultural reference analysis was limited to Acts I and III, which together represent more than half of the play. In the OT and the five TTs, I identified all the cultural references contained in these acts. ‘Cultural reference’ was taken to mean any allusion to a custom, habit, belief, behaviour or material or intellectual product which was proper to a specific social group at a given time and place. This definition derived from the notion of culture that Campillo (2005a) used in her study of the cultural elements in Shakespeare’s works and their translation into Spanish, after identifying the defining features of culture while going over the historical evolution of this concept (2005a: 85-102). The adoption of the said definition in my study was due to the necessity to take a clear and precise position on a phenomenon whose problems concerning definition, name and categorisation are well known and are yet to be solved, as Mayoral (1999/2000) acknowledged some years ago. In this sense, I considered it necessary to clarify some points in order to help define my position. Firstly, the notion of cultural reference used in this thesis — unlike Franco Aixelá’s (1996) concept of culture-specific item, as an

opposing example — did not include translation difficulty as a defining feature of cultural references; in this study, it was considered — in line with Campillo (2005a) — that the existence of cultural references is independent of the translation of said references into other languages, or, in other words, that the translation of cultural references is not problematic in itself, but rather it will or will not be depending on factors such as the distance between the OC and the TC⁴. Secondly, like Cartagena (1998⁵: 11-12, quoted in Mayoral Asensio, 1999/2000: 70) and Mayoral (1999/2000: 78), I do not consider proper nouns necessarily to be cultural references; thus, both phenomena were analysed separately in my research. Third and lastly, I agree with Mayoral that the classification of cultural references into different categories ‘constitutes more of a hindrance than a help [...] if the categories fail to be unequivocally associated to translation strategies and, consequently, are not useful’ (Mayoral, 1999/2000: 79; my translation); therefore, in the microtextual phase, cultural references were identified and analysed simply in order of appearance in the play.

⁴ Hurtado Albir (2001: 611) also seems to understand cultural references in this way: ‘the term *cultureme* employed by Vermeer and Nord can be used to refer to the cultural elements characteristic of one culture which are present in a text and which, due to their specificity, can cause translation problems’ (notice ‘can cause’ (my translation). Mayoral (1994: 76), on the other hand, understood cultural references as ‘the elements of speech that are not understood at all or are understood partially or in a different way by the members of the target culture, as they refer to specific features of the original culture’ (my translation). In my opinion, these opposing positions could be reconciled or at least brought closer together by way of Hurtado Albir’s (2001: 608-611) distinction between cultural element and cultural difference.

⁵ Cartagena, N. (1998). Teoría y práctica de la traducción de nombres de referentes culturales específicos. En M. Bernales y C. Contreras (eds.), *Por los caminos del lenguaje* (pp. 7-22). Temuco, Chile: Sociedad Chilena de Lingüística.

Once all the cultural references in Acts I and III of the OT and the five TTs had been identified, the OT cultural references that were found to have been treated similarly in all the TTs were discarded. I then analysed the remaining cultural references. During the analysis process, I applied Josep Marco Borillo's (2004) proposal for the categorisation of cultural reference (and proper noun) translation techniques when defining the translators' behaviour. This proposal, based on a previous one by Newmark (1988: 103) and on Hurtado Albir's (2001: 268-271) proposal for the classification of translation techniques in general, had, in my opinion, two decisive advantages: its unifying effort both conceptually and terminologically⁶, and its arrangement of the techniques on a continuum according to the degree of the translator's intervention or the degree of proximity to the target reader — two criteria which are fully coincident from Marco Borillo's point of view. Although I did not consider that the position in which this researcher placed each technique should be definitive, nor that each technique should always occupy the same position (it did not seem completely illogical that different translator behaviours classifiable under the same technique could imply different degrees of the translator's intervention), Marco Borillo's proposal (outlined in 4.2.3.1 before the cultural reference analysis) could provide guidance for situating the sub-corpus translators' solutions on the continuum and, thus, could help to determine the degree of acculturation of each TT.

⁶ In this unifying effort, not only Newmark's and Hurtado Albir's mentioned proposals were taken into account, but also the similarly influential cultural reference translation technique classifications put forward by Florin (1993), Mayoral (1994), Hervej, Higgins and Haywood (1995) and Katan (1999).

Two other methodological aspects facilitated the carrying out of the analysis: on the one hand, using the *réplique* as a basic unit for comparing the different TTs with each other and with the OT; and, on the other hand, having Acts I and III of the OT and of the five TTs aligned in electronic format *réplique* by *réplique*. This alignment allowed automatic text searches to be carried out in the six plays aligned. The searches give as a result the *réplique(s)* in which the searched for text is found and the (functionally) equivalent *répliques* of the other plays aligned, together with data identifying each of the *répliques* shown (namely, the play the *réplique* belongs to and its position within that play: act, scene and number of the *réplique*). The digitisation and alignment processes required for the searches to be possible, as well as the various ways in which the aligned material can be of use, are described in 4.1.4; nevertheless, Figures I.1 and I.2 show in this section, for illustrative purposes, the way the search results are usually presented.

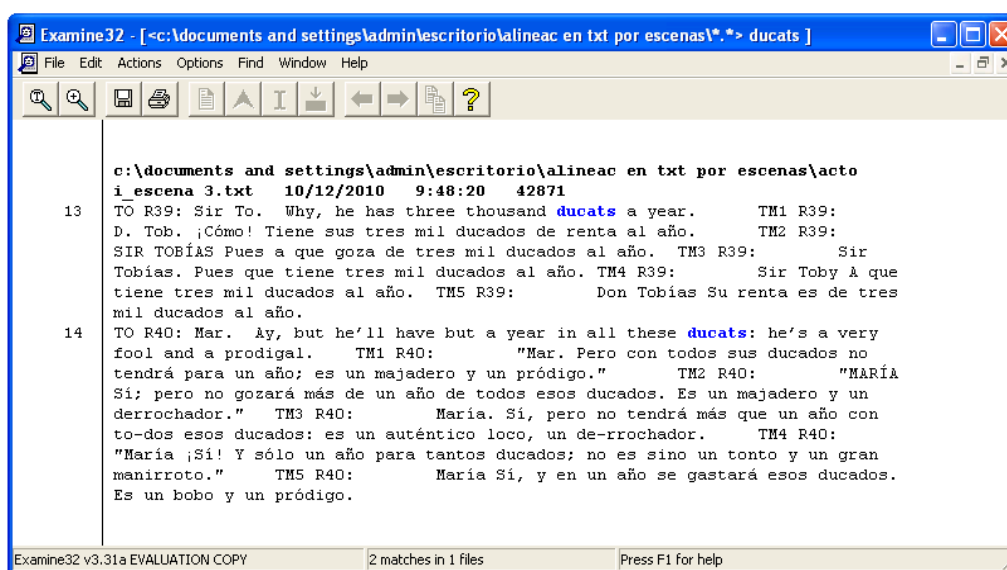


Fig. I.1. Results of the automatic search for 'ducats' in Acts I and III of the aligned sub-corpus



Fig. I.2. Results of the automatic search for *libras* in Acts I and III of the aligned sub-corpus

The analysis of the cultural references made it possible to formulate provisional hypotheses on the degree of acculturation of the different TTs in the sub-corpus. Once it was completed, I analysed, following a similar methodology, how all the proper nouns in the OT (from the title of the play to the end of the fifth and last act) had been treated. After this analysis, I examined the shifts detected in the macrotextual phase with respect to *répliques*, also regardless of the fragment of the play (in this case, of the relevant TT) they were in. These last two analyses made it possible to contrast or ‘triangulate’ the results of the cultural reference analysis, which strengthened both the hypotheses that were established at the end of microtextual phase (which helped to reconstruct the textual-linguistic norms) and the data that had an effect on hypotheses of previous phases.

Before bringing this subsection to a close, it should be highlighted that, during the microtextual phase, care was taken to ensure that the analysis findings were not affected by the different translators having possibly used different source texts. In other words, the potential shifts were examined in order for them to be confirmed and thus to avoid errors such as considering the word *amigo* as a shift in a translation of Olivia's comment 'A fiend like thee might bear my soul to hell' that, in fact, had the sentence 'A friend like thee might bear my soul to hell' as its ST, due to a textual problem.

1.3.4. Systemic Analysis

In the systemic phase, I identified intertextual relationships by comparing the findings for each of the five translations in the sub-corpus with the rest of the translations in the sub-corpus, with other translations in the corpus and with other texts (such as translations of *Twelfth Night* into languages other than Spanish and original works and/or other translations by the translators in the corpus). In addition, I contextualised the findings (including the reconstructed translation norms) within the corresponding literary, theatrical, political and/or socio-historical systems.

After this last phase, the information obtained was organised into a group of conclusions on how Shakespeare's translation into Spanish has evolved since the first great systematic attempt to render the playwright's works into Spanish directly from English, and why.

II. CONCLUSIONS

The main conclusions of my research can be grouped into three large blocks: one related to the analysed translations; another relative to the analysis procedure; and a third on the translators. These conclusions will be set out in this order, indicating the thesis sections or subsections on which they are based.

They will be followed by a series of general conclusions that, accompanied by the research avenues opened up by my study, will close this doctoral thesis.

II.1. Conclusions on the Analysed Translations

Based on the four-phase analysis of the sixteen translations of *Twelfth Night* which have been published to date, the following main conclusions can be drawn. They have been divided into four groups depending on whether they concern matters dealt with especially in the preliminary, macrotextual, microtextual or systemic analysis.

II.1.1. Preliminary Matters

1. The preliminary norm concerning the choice of *Twelfth Night* as a play to be translated is closely related to the figure of Shakespeare as an acclaimed author and is determined by the purpose of the translation (or the *skopos*, to use Vermeer's terminology⁷). When this purpose is primarily for the play to be read, the aforementioned preliminary norm impels a translator or publisher to publish all, or a significant part, of the works of Shakespeare to be read in Spanish, including *Twelfth Night*; when the aim is for the play to be staged, the

⁷ Although it was this researcher who introduced the idea of *skopos* in the field of Translation Studies, the key work on *skopos* theory is by Reiss and Vermeer (1984).

preliminary norm impels a playwright or theatre director to choose this comedy individually to be performed (see subsection 4.2.1.1.4 of this thesis).

2. The decision to translate from one language or another was considerably influenced until the end of the 19th century by a norm that favoured translation from French. Eudaldo Viver (hereinafter, 'EV') followed this norm when he did his translation of *Twelfth Night*, published around 1873. Jaime Clark (hereinafter, 'JC'), in contrast, transgressed this norm during the same period, when he translated Shakespeare from English, relying on his in-depth knowledge of the English language. Later translations of the comedy reveal a new preliminary norm that dictated translation from the original language, and which was only broken in the case of intralingual translations, i.e., those by R. Martínez Lafuente (hereinafter, 'RML') and Paco Redondo and Loreto Berrió (hereinafter, 'PRYL') (see 4.2.1.1.1).

3. Throughout the analysed period, translation into the native language prevailed. Only JC transgressed this norm, when he attempted to translate all Shakespeare into Spanish directly from English for the first time ever (see 4.2.1.1.3).

4. The use of leading editions as source texts is the norm when translating from English. It could also be the reason for choosing the French edition by Benjamin Laroche to create the translation by EV, among other translations in Francisco Nacente's collection (see 4.2.1.1.2).

The translators of the two translations in the corpus that have as their source text a previous Spanish version appear to have decided on

one source translation or another purely for their accessibility (see 4.2.1.1.1).

With the exception of these two cases of plagiarism, the number of editions used simultaneously (in other words, when preparing one single translation) has increased over time, and from the 1980s onwards, the trend has been to use the oldest edition (the folio of 1623) or others that also represent a return to the earliest text (see 4.2.1.1.2).

5. Translations that are specifically aimed at the stage are not usually accompanied by the indication of their source edition. In contrast, those aimed at the page are accompanied by the said indication as from JC's translation (see 4.2.1.1.2).

6. Some translators, according to their own testimony, have consulted editions in languages other than the source language. Those translators rendered *Twelfth Night* from English in different periods between the end of the 19th century and the end of the 20th century. The languages that they resorted to most were French and Spanish. They also used translations in German and Catalan (see 4.2.1.1.2).

7. The frequency of retranslation has increased considerably over time (see 4.2.1.2.1).

8. Translations published in Spain are predominant, reaching a total of eleven; this is more than twice the number of Spanish-American translations, which reach a total of five (see 4.2.1.2.3).

In Spanish America, all the published translations come from two countries: Mexico and Argentina (see 4.2.1.2.3). It is worth pointing out, however, that one of the two translations published in

Argentina — that by Emir Rodríguez Monegal (hereinafter, ‘ERM’) — was done in Uruguay to be performed in Montevideo.

On the other hand, if the corpus is limited to translations that have been specifically created for the stage, it is noteworthy that most of them are Spanish-American translations (three against two). If the corpus is limited to translations aimed primarily at the page, translations published in Spain outnumber Spanish-American translations by more than four times (nine to two).

9. The publisher differs depending on whether the translation is for stage or reading purposes. In the first case, it is usually a journal or a public body’s publishing service. In the second case, it is often a publishing house, generally a major one (see 4.2.1.2.3).

A significant majority of the translations that were published in a series of books formed part of a classics series (see 4.2.1.2.3). This fact is one of many that reveal the influence of the canonical status of Shakespeare’s works on the decision to translate *Twelfth Night*.

10. All the translations whose purpose is reading have arisen from a project designed to publish a set of works by Shakespeare in Spanish (see 4.2.1.2.5).

11. Most translators whose versions of *Twelfth Night* belong to a collection of works by Shakespeare have also translated other works by Shakespeare (see 4.2.1.2.5).

12. With but a few exceptions, namely Jacinto Benavente (hereinafter, ‘JB’), León Felipe (hereinafter, ‘LF’) and JC, the translator’s name was not emphasised in the volumes containing the translations until the 1980s. From that decade onwards, the emphasis

has been systematic and becomes stronger when the translator is a known writer (see 4.2.1.2.2).

13. The original title of the comedy did not appear on a regular basis in the volumes until the end of the 80s (see 4.2.1.2.2).

14. The original author is accentuated in all volumes (see 4.2.1.2.2).

15. The amount of paratextual material in each volume appears to be closely related to the translators' profiles, as their belonging to literary or academic circles could determine the existence of abundant paratexts (see 4.2.1.2.4).

There also seems to be a relationship between the amount of paratexts and the stage or reading purpose of the translation, since it has been observed that the stage translations tend to be accompanied by few paratexts and the reading translations tend to have plentiful paratextual material (see 4.2.1.2.4).

16. Although less than a third of the translations in the corpus (five out of sixteen) were created for the stage (see 4.2.1.2.5), most of them have, in fact, been performed. Furthermore, all the representations have been well received, regardless of whether the translation on which they were based had been created for stage or not (and whether it was in verse or prose). Nevertheless, the most widely represented translations were created for the stage; they were those by JB (in prose), LF (in free verse), ERM (in prose) and PRYLB (in free verse) (see 4.2.1.3).

II.1.2. Macrotextual Matters

17. The matricial norms concerning both the distribution of characters and the segmentation into fairly-sized parts dictated the maintenance of the OT's macrostructure and were occasionally breached for stage purposes from the end of the 19th century until the end of the 20th century. More specifically, JB, LF and, to a lesser degree, PRYLB (i.e., most of the translations created for theatrical production, only excluding the stage versions by ERM and by Angelina Muñiz-Huberman and Alberto Huberman, hereinafter 'AMHYAH') carried out a profound transformation of the OT's macrostructure by modifying the number of characters and the segmentation into acts and scenes. The other translators respected both aspects (see 4.2.2.1 and 4.2.2.2).

18. The matricial norm related to the segmentation into *répliques* also favoured the conservation of the OT's macrostructure, and was widely breached on occasions for stage purposes from the end of the 19th century until the end of the 20th century. Specifically, the translations by JB, LF and PRYLB (as mentioned above, most of the translations created for the stage, only excluding the theatrical versions by ERM and AMHYAH) have several hundred *répliques* fewer than the OT, while in the other translations, the difference is less than 10 *répliques* (out of a total of 923 *répliques*) (see 4.2.2.3).

19. There is a certain parallel between the failure to comply with the matricial norms dictating the conservation of the OT's macrostructure and the use of labels other than 'translation' to present the translated text. The versions by JB, LF and PRYLB (see the two previous conclusions) are the only ones that were not presented as

‘translations’ but were otherwise labelled as: ‘recast and translation’, ‘free version’ and ‘adaptation’, respectively (see 4.2.1.2.1). This fact demonstrates the high potential capacity of labels to predict the translation method (see 4.2.1.2.1).

20. Among the thirteen translations with a deviation of less than 10 *répliques* with regard to the OT, those by EV, Federico Patán (hereinafter, ‘FP’) and ERM show a considerably higher deviation than their counterparts if the *répliques* are counted one act at a time, with deviation figures of 15, 10 and 13 *répliques*, respectively, as opposed to the deviation figures of between seven and zero *répliques* of their counterparts (see 4.2.2.3 and conclusion 34).

II.1.3. Microtextual Matters

Before putting forward the conclusions for this subsection, it is necessary to remember that, in the microtextual phase, not all the translations in the corpus were analysed, just a set or sub-corpus. A key characteristic of the analysed translations is their proximity to the adequacy pole as established in the preliminary and macrotextual phases. This criterion excluded the translations by EV (no. 1), JB (no. 3), LF (no. 6), FP (no. 9), ERM (no. 11) and PRYLB (no. 15) from the sub-corpus, by virtue of information handled in 4.2.1 and 4.2.2. This information, some of which figures in II.1.1 and II.1.2, placed these translations close to the acceptability pole.

A second essential characteristic of the translations in the sub-corpus is that they form part of an extensive collection of Shakespeare’s works by one single translator. This other criterion excluded the translations by Cristina María Borrego (hereinafter,

‘CMB’) (no. 13), Piedad Bonnett (hereinafter, ‘PB’) (no. 14) and AMHYAH (no. 16).

Lastly, the translation by RML (no. 4) was excluded because of plagiarism (see conclusion 38) and that by Jaime Navarra Farré (hereinafter, ‘JNF’) (no. 8) was also excluded due to it being less comparable with the other selected translations (see 4.2.2.3).

Consequently, the sub-corpus was made up of the translations by JC (no. 2), Luis Astrana Marín (hereinafter, ‘LAM’) (no. 5), José María Valverde (hereinafter, ‘JMV’) (no. 7), the Fundación Instituto Shakespeare (hereinafter, ‘FIS’) (no. 10) and Ángel Luis Pujante (hereinafter, ‘ALP’) (no. 12). They were all completed after their translator had translated at least six works by Shakespeare for the same collection in which the translation of *Twelfth Night* would be published (those six works had already been published).

Next, the main conclusions that can be drawn from the microtextual analysis of the five translations that make up the sub-corpus are presented.

21. The translations of *Twelfth Night* by JC (1874), LAM (1924), JMV (1968), the FIS (1988) and ALP (1996), all oriented towards the OT, show different degrees of adequacy/acceptability (see 4.2.3). Their proximity to the adequacy pole (or their distance from the acceptability pole) has been measured through acculturation, analysed by means of the techniques for translating cultural references that were applied by the different translators. The data thus obtained has been triangulated with the data resulting from the analysis of, on the one hand, the techniques for translating proper nouns that were applied by the translators and,

on the other hand, the deviations from the OT that were detected in their translations during the macrotextual phase as regards *répliques*.

22. The sub-corpus translations' degree of adequacy/acceptability does not progressively increase or decrease with the passing of time (see 4.2.3.1.4). On the contrary, it follows a kind of parabola, as shown in Figure II.1. Following on chronologically from the translation by JC, which is the oldest and which has the lowest degree of adequacy (the highest degree of acceptability), is the second closest translation to the adequacy pole (the second furthest from the acceptability pole), the translation by LAM. This is, in turn, followed by the closest translation to the adequacy pole (the furthest from the acceptability pole), by JMV, which is followed by the translation that occupies an intermediate position, the translation by the FIS. Lastly, the translation by ALP is the second furthest from the adequacy pole (the second closest to the acceptability pole) after that by JC.

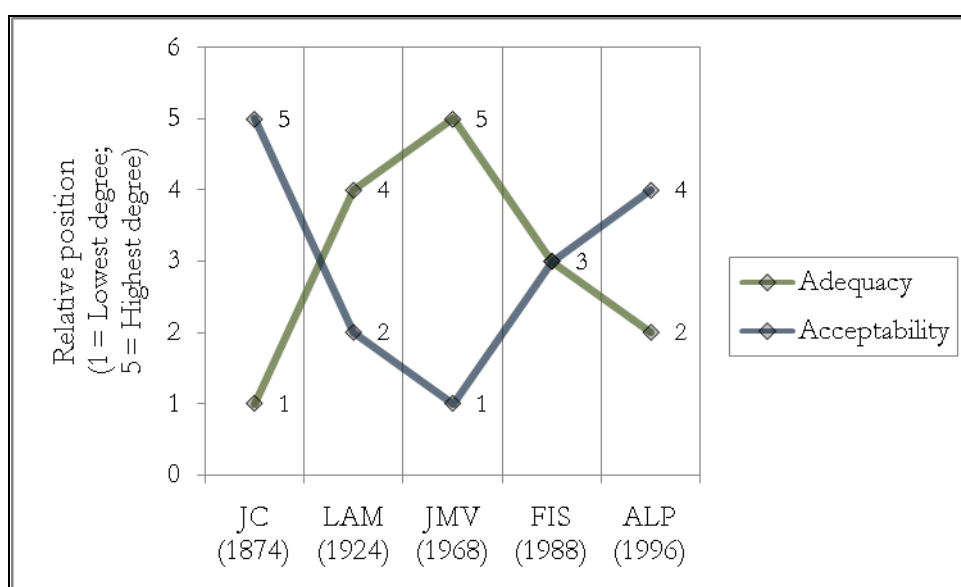


Fig. II.1. Evolution of the degree of adequacy/acceptability over time (sub-corpus translations)

23. The degree of adequacy/acceptability of the translations in the sub-corpus is not determined by the intention for them to be performable, or the absence of such intention. This is in contrast to what could be expected in the translations subject to the requirement of being performable. In these translations, it could be expected to find an attempt to bring the play closer to the reader (audience) with the aim of making it easier for the text to be immediately understood, given the fleeting nature of theatre productions.

For example, the translations by the FIS and ALP, clearly intended to be performable (see 3.10 and 3.12), are not the closest to the acceptability pole. As has been pointed out above, the closest is the translation by JC, aimed more for reading (see 3.2). Perhaps this is due to the fact that Clark, as the author of the first Spanish version of *Twelfth Night* that was translated directly from English, felt a particular need to bring Shakespeare closer to the reader. This need would have led him to lighten the Elizabethan cultural content and to incorporate cultural elements from the TC (even where there was no cultural element in the OT).

To quote another example, LAM's translation is almost the closest to the adequacy pole, and yet, Astrana seems to have borne in mind a possible stage production, as, in his preliminary study, he stated that in all the Spanish versions of Shakespeare's works that he knew, there was 'a large number of phrases [that] could not be read aloud [and that] if they were brought to the stage, they would perish in the mouths of actors', to which he added: 'it is necessary to acknowledge that the phonetic aspects of a translation are almost as important as it

being faithful to the text' (Astrana Marín, 1929/1972: 21; my translation).

II.1.4. Systemic Matters

24. Each of the translators of the sub-corpus conceived of translation in a different way (see 4.2.4). Their conception was conditioned by the systemic context (literary, theatrical, political and/or socio-historical) in which their text was created, which does not mean that the historical situation at that moment in time would be enough to explain the nature of the text. These two aspects are reflected in the conclusions below in this subsection.

25. Jaime Clark's ideas about translation were based on those of the German Romantic August Wilhelm Schlegel, whose translation of *Twelfth Night* was used as a guide by the Neapolitan (see 4.2.4.1).

For Schlegel, Shakespeare's verse was not a purely ornamental or rhetorical element, but rather it was ideal for the stage, due to its capacity to condense the message, and, therefore, it was necessary. Furthermore, the alternation between prose and verse marked moods and differences between characters that needed to be maintained. For these reasons, he felt that a new German translation of Shakespeare's works was needed after the version in prose by Wieland; a translation that was a faithful reproduction of the text while being poetic (Schlegel, 1796). His translations respect the alternation between verse and prose, and he only modified or deleted obscure references and obscenities, frequently using German equivalents (Williams, 1990/2004: 151).

In the same way, JC translated verse into verse and prose into prose (as opposed to the previous tradition of translating Shakespeare into prose), he endeavoured to find Spanish equivalents (for example,

las seguidillas; see 4.2.3.1.2, reference 4) and, in the words of Juan Valera (1873: XIII), ‘he [did] not give us an arrangement of Shakspeare [sic], leaving out and adding at will’: he modified or deleted obscure references (such as ‘parish-top’ and ‘Mistress Mall’; see, respectively, 4.2.3.1.2, reference 2, and 4.2.3.2.3), and he removed puns for which he found no adequate translation, as Schlegel had also done before him (many of the puns that Clark removed had also been removed by the German) (see 4.2.3.3).

Juan Valera’s prologue to JC’s translations emphasised the translator’s faithfulness to form, as well as to content (Valera, 1873: XIII-XIV; my translation):

Where Shakspeare [sic] speaks in prose, Clark speaks in prose; where in free verse, in free verse; where in consonantal rhyme verses, in consonantal rhyme verses. The style of the translator adapts also to the author’s, being accordingly powerful, concise and sublime, or culteranist, or natural, or clear, or obscure, or elegant and sustained, or vile and contemptible.

This emphasis on form should not surprise us, given that Clark’s respect for prose and verse was one of the major novelties of his translation.

The translator’s Shakespearean collection offered another significant novelty that is not necessarily related to Schlegel’s version. This is that the translations were done directly from English, in what was the first major systematic attempt to translate the entire works of Shakespeare into Spanish from the original language. Valera (1873: XXVI) praised this aspect in the following words, before concluding his prologue by congratulating the translator:

Those who do not know the English language perfectly, and were born in Spain, will find this translation more useful and a thousand

times more enjoyable than the English original and than any French translation no matter how good it might be.

Clark, in the introduction to his translations, also described his collection as useful: ‘In virtue of the good will that moves me to undertake such a useful and difficult venture [...] I beg the audience for their kind leniency [...] for these licenses and many other mistakes that no doubt are contained within my work.’ (Clark, 1873b: xxix-xxx; my translation), and it seems reasonable to assume that it is the direct nature of the translations that, in his opinion, conferred that usefulness on them. This Neapolitan of Anglo-Saxon origin aimed to serve the Spanish people by introducing translations that were true to the spirit of Shakespeare’s works into their literary system. And he proposed to do so at a time when liberalism was on the rise, thanks to the First Spanish Republic. This government guaranteed a series of rights that Clark had defended in his collection of political articles *El guía del buen ciudadano*, such as the people’s right to free assembly, freedom of the press and universal suffrage.

In contrast to the above, EV followed, in his translation of *Twelfth Night* (a contemporary of JC’s translation), the trail of the previous tradition in translating Shakespeare, as he translated into prose and from a French version (see 4.2.4.1).

26. Luis Astrana Marín did not share JC’s idea of faithfulness. In his opinion, it was not possible to be true to Shakespeare if he was translated into verse (see 4.2.4.2). Furthermore, he considered all translations in prose prior to his own to be flawed, arguing that they

had been translated from French or that they contained errors of meaning or other defects, such as a lack of notes to facilitate comprehension (see 3.5). These considerations led him — in a renewal effort driven by the publishing house that would publish his translations, CALPE — to translate into prose and from English; to match the number of *répliques* in the OT; to lean towards literal translation; and to include notes, something which Clark did not do in his *Twelfth Night* (*Noche de Reyes*) despite the fact that, in the introduction to his collection, he claimed that where he had felt ‘forced to [...] make slight alterations in the text, or to delete certain parts’, he had informed of such in a note (Clark, 1873b: xxx; my translation). Astrana also included a bibliography of the sources consulted in his work, unlike previous translators.

Nevertheless, in his *Twelfth Night* (*Noche de Epifanía*, published in 1924), there are insufficient notes to facilitate comprehension (for example, a note is lacking in ‘*jugar al* Cherry-pit’; see 4.2.3.1.2, reference 18) and it is possible to observe more changes of meaning than in any other translation of the sub-corpus, although Clark (whose text appeared in 1874) only incurred in one, which may be excused if we take into account that it was due to an erroneous interpretation of the term ‘cypress’ by Shakespearean scholars.

These flaws have not prevented LAM’s text, which was created in a period of calm and prosperity, from enjoying immense international dissemination and even from being performed, thanks to the fact that it forms part of the first complete works of Shakespeare in Spanish (Clark only managed to publish ten dramas, and his successor, Guillermo Macpherson, 23).

27. If, in the half century that elapsed between JC's translation (1874) — slightly later than EV's (c. 1873) — and LAM's translation (1924), the theatrical recast by JB (1899, in prose) and the plagiarism of EV's translation signed by RML (1917, in prose) were published, in the forty four years that elapsed between LAM's and JMV's translations (1968), only the paraphrase by LF (1953, in free verse) appeared. This is the second stage version after JB's, and the first Spanish-American version, although it was written by a Spaniard. It was published twenty nine years after LAM's translation, the longest period to date to have passed between one translation of the comedy and the next. That period was possibly due to the huge success of Astrana's translations and the Spanish civil war and consequent post-war period.

José María Valverde's text emerged on the occasion of the four-hundredth anniversary of the birth of Shakespeare. For this anniversary, JMV, an experienced translator, took on himself to translate all of the Bard's plays as the director of the Planeta publishing house classics series. Meanwhile, in Uruguay, another teacher, Emir Rodríguez Monegal, received the assignment to translate *Twelfth Night* for a stage production that was premiered in Montevideo on the same anniversary. His translation (in prose) remained unpublished until the 1990s.

Going back to JMV's text, this translator felt it was essential for the translation to be in verse if the play was to be performed, but he translated into prose, as did LAM, under the argument that his version was for reading and a translation into verse would take him decades longer (see 3.7 and 4.2.4.3).

Also like LAM, he leaned clearly towards literal translation, although he used a wide variety of techniques (six, that is, one less

than LAM and two more than JC). Valverde was more systematic than LAM and knew the original language better, which resulted in a greater use of literal translation and a lesser use of other techniques, as well as both a more adequate use of notes to avoid comprehension problems and fewer changes of meaning, which, nonetheless, exceed those of JC.

In his translation, however, some backward steps as regards LAM's translation can be observed: on the one hand, the removal of several *répliques* through oversight; on the other, the absence of a bibliography showing the sources that had been consulted.

In short, JMV, who described himself as a 'literal, absolutely literal translator' (Valverde, 1983: 10; my translation), had a long translating career and extensive linguistic and cultural knowledge, which fostered an advance as regards LAM's translation; however, he also suffered time limitations that may have affected the quality of his work.

His *Twelfth Night* (*La duodécima noche*) was introduced into the Spanish theatre system in 1993, after JMV had versified it (into blank verse). The versified version had been commissioned by the company El Talleret de Salt for its production *Noche de Reyes*, which was premiered that year in the same hall in which JB's stage version had been premiered: the Teatro de la Comedia in Madrid.

JMV's *Teatro completo* (complete plays) by Shakespeare represents another major step in the history of Shakespeare's reception in Spain. This country was starting to recover economically in the years in which the collection was created, a period which was characterised by Spanish workers' and student movements against the Franco regime. That step came in addition to those taken by JC — and his successor Guillermo Macpherson — and by LAM.

28. At the start of the 1970s, it was once again an industrialist with literary interests who would create a Spanish version of *Twelfth Night*, after the cases of EV and JC, which had occurred about a century before. The objective was to publish the complete works of Shakespeare translated from English, but only a dozen plays (1970/1972) saw the light of day, translated by JNF into prose for the publishing house Bruguera.

New collections of the works of Shakespeare were started in 1978 and 1980 at the Faculties of Philosophy and Letters of the Spanish University of Valencia and the National Autonomous University of Mexico, respectively. The second of these publishing projects, which was aimed at spreading the knowledge of the English playwright in Mexico, gave rise to the text in free verse by FP (1983), the second Spanish-American version of the comedy after LF's.

The Spanish project proposed to publish a new version of Shakespeare's plays that would be defined both by its accuracy (a feature that was lacking in versions such as those by JB and LF) and by its 'actability' (a feature that would differentiate it from versions such as those by LAM and JMV) (see 4.2.4.4). The Instituto Shakespeare of Valencia had identified these two features in Giorgio Melchiori's Italian translations, which, in its opinion, offered the most accomplished Shakespearean translation model in the whole of Europe, given that they combined the philological and erudite translation with the theatrical. The model of what currently is the Fundación Instituto Shakespeare would only differ from the Italian in that the translations would be carried out in a team, instead of individually.

From the point of view of the FIS, ‘actability’ entails conciseness, placement on a spatial axis, the capacity to make a performance possible and for said performance to be guided, and having the ‘theatrical phrase’ as the basic unit of discourse, apart from the ability to be recited that was already pointed out by Astrana. With regard to versification, this team of translators considers it to be an essential condition for the play to be theatrical, and decided to use free verse in order to avoid the stiffness of Macpherson’s hendecasyllable (a stiffness which Clark combatted by using the *silva*, or Spanish strophe, according to the introduction to his translations; see footnote 66 in chapter 4).

The microtextual analysis of the translation of *Twelfth Night* carried out by the FIS, which was published in 1988, has placed this translation closer to the acceptability pole than LAM’s translation, but still far from the degree of acceptability that JC’s translation reached. To give an example, literal translation, which is absent from Clark’s text, is the technique that is most used by the FIS to translate cultural references, but adaptation is not far behind, among the five techniques used by the FIS (as opposed to the four, seven and six used by JC, LAM and JMV, respectively).

This proximity to the acceptability pole could be due to the objective of creating a performable play, although the translation shows a certain dependence on notes (incidentally, the number of these doubles JMV’s, which in turn, doubles LAM’s; their abundance could be due to the aforementioned purpose of accuracy).

Furthermore, the FIS incurred in two changes of meaning, perhaps derived from its idea that, in order for the TT to be performable, the OT needed to be ‘rewritten’. Moreover, its translation, at least as regards Acts I and III, is only slightly more concise than those by JMV and LAM (see 4.2.4.5), and is considerably behind JC’s in terms of conciseness.⁸

To conclude, it is worth mentioning that the FIS translated the charactonyms through pure borrowing, in keeping with the current norm regarding proper nouns in translation into Spanish, which dictates that they be respected in the TT, and at variance with the relative orientation of the FIS text itself towards the acceptability pole. This illustrates Delabastita’s statement that norms ‘may coexist with other norms and engage in conflicts’ (Delabastita, 1993: 342) (see 2.3.1).⁹

29. In 1986, seven years after the Instituto Shakespeare collection was started, and when this had provided five published works, the second collection to derive from Spanish universities’ Modern Philology studies was started. The University of Murcia Professor Ángel Luis Pujante had deemed it necessary to create a new version of Shakespeare’s plays, as he felt that existing versions, except those by JC and his successor Guillermo Macpherson, were lacking a systematic

⁸ Acts I and III in The Globe Edition have 4946 and 5885 words, respectively; in the translation by the FIS, 5173 and 6080 words; in the translation by JMV, 5178 and 6134 words; and in JC’s, 5014 and 5972 words.

⁹ The current norm regarding the translation of proper nouns can be seen in the translations by LAM and JMV, and is evident in that by the FIS, as has just been pointed out, but ALP, however, does not follow this norm, as noted in conclusion 29.

respect for the alternation between prose and verse, and between blank verse and rhymed verse.

With this respect as his objective, he embarked on a translation that also aimed to be actable and faithful both to the language of Shakespeare and to the Spanish language. In his opinion, an actable translation must take into account explicit and implicit stage directions, as well as orality and conciseness; faithfulness to the language of Shakespeare required understanding it both linguistically and poetically; and faithfulness to the Spanish language required the use of free verse, which, in his opinion, ‘may offer an equivalent rhythmic pace without losing the meaning or stylistic devices of the original’ (Pujante, 1995: 16; my translation) (see 4.2.4.5).

In light of the above, the similarity between the skopos of ALP’s translations and that of the translations by the FIS seems evident. Both collections arose out of their authors’ perceived need for an accurate translation¹⁰ and, at the same time, one that could be performed, and also out of their consideration of free verse as an ideal literary structure for conveying meaning without overlooking form, for keeping the alternation between prose and verse and between blank verse and rhymed verse, and for conserving other expressive devices. It is, therefore, reasonable to infer that ALP was not satisfied with the translations by the FIS; in other words, he probably believed that they had not fulfilled their purpose/function. Admittedly, and as noted in the previous conclusion (i.e., conclusion 28), the FIS changed the meaning of the OT on several occasions, and it does not seem to achieve its objective of staying concise.

¹⁰ In Conejero and Pujante’s terminology, ‘accurate’ and ‘faithful to the language of Shakespeare’ (my translation), respectively.

Translation methods and strategies must be in keeping with the skopos so that the result of the translation is functionally adequate (Reiss & Vermeer, 1984: 101). Below I set out the conclusions drawn regarding Pujante's translation methods and strategies in his *Twelfth Night* (*Noche de Reyes*, 1996) compared with those of the FIS in its own version of the comedy.

As for the priority objective of systematically respecting the alternation between prose and verse and between blank verse and rhymed verse, ALP, unlike the FIS, kept the rhyme in the final couplets of the blank verse, as well as the regular rhyming patterns in the letters and songs. He also maintained the metrical verse both in the letters and the songs, which he translated as such; the FIS, however, used free verse in these cases. With regard to blank verse, ALP, as did the FIS, transformed it into free verse, but into a more concise, regular verse (normally somewhere from the nine-syllable verse to the Alexandrine) and also more rhythmic, whose rhythms often coincide with the most habitual rhythms of Spanish poetry and speech.

ALP's prose is characterised by its conciseness. As a whole, Acts I and III of Pujante's text are about 10% shorter than the same acts in the OT¹¹. Consequently, JC is the translator who kept the number of words closest to the OT's, at least in Acts I and III. In the first of these acts, his translation only deviates from the OT by 68 words; in the second, by 87 words. Pujante, for his part, is the only translator whose Acts I and III are shorter than those in the OT. If, as it would be reasonable to foresee, the total length of his translation is lower than

¹¹ In ALP's translation, these acts have 4570 and 5125 words, respectively, compared with the 4946 and 5885 words in the OT. See footnote 8 above.

that of the OT, the translator not only attained his objective to be concise, but surpassed that objective, namely, to maintain ‘a duration that [wa]s equal or similar to the original’s’ (1995: 13; my translation) (see 3.2.). In this way, he may have increased the dramatic force of his text, perhaps to make it more similar to the original’s. It seems likely that this was his intention, given that he wanted his translation to produce analogous effects to those produced by the OT (Pujante, 1989: 134 and 2001a: 23) (see 3.2); moreover, the conciseness and compactness of his translations have increased in the successive revisions that they have undergone (Galván, 2007: 95).

With regard to the position of his translation on the continuum between the adequacy pole and the acceptability pole, it is situated between the translation by the FIS and that by JC. The five translation techniques for cultural references that ALP used are oriented towards acceptability, as they are situated between literal translation and omission. Adaptation predominates, followed by, in this order, neutralisation, literal translation, compression and omission. It is to be noticed that ALP avoided amplification, which is in line with his concern for conciseness. Furthermore, he is the only translator that used omission, and he did so on two occasions, with ‘cherry-pit’ and ‘May morning’ (see references 18 and 19 in 4.2.3.1.2), perhaps due to both his objective to be concise and his interest to achieve analogous effects to those of the OT. The main differences in the distribution of techniques between his translation and JC’s lie in ALP’s use of omission and literal translation, which has as its counterpart a considerably lesser use of adaptation and no use whatsoever of creation.

His translation of proper nouns confirms this high orientation towards the TC, although it could be influenced by the previous tradition in translating the works of Shakespeare, in which the adaptation of proper nouns was prevalent, in accordance with the general norm of adaptation of proper nouns, which was in force until the beginning of the 20th century (Moya, 2000: 37-38). This fact corroborates the limited reliability of the translation of proper nouns as an indicator of a translation's degree of acceptability (see 4.2.4.5 and the previous conclusion).

It is commendable that Pujante incurred in no changes of meaning. He undoubtedly had the advantage of being able to consult more existing versions in Spanish and more critical material, not only because there was an increase in available documents, but also thanks to there being easier access. Nevertheless, as has already been demonstrated, the existence of prior translations and additional critical material does not necessarily imply a drop in the number of changes of meaning; we may recall the translations by the FIS in 'buttery bar' (reference 3 in 4.2.3.1.2) and by JMV in 'cypress' (reference 14 in 4.2.3.1.2). Therefore, it is reasonable to search for an explanation of the accuracy of his text also in his conception of literary translation as a complex intellectual activity of huge cultural significance (see 3.12).

The translator did not add any notes in his translation of the selected cultural references, which seems to derive, at least in part, from his orientation towards the TC. Despite this confirmed orientation, he set out to 'leave the author alone and take the reader to him', as opposed to 'culturally assimilating the author' (Pujante, 1995: 15; my translation), which reflects that his translation, like those by JC,

LAM, JMV and the FIS, was characterised by a high degree of adequacy (any sub-corpus text TC orientation alluded to in this study is to be understood in relative terms, with respect to the other TTs, and not in absolute ones).

Just two years before the appearance of ALP's translation, ERM's was published in Buenos Aires. This translation is a good example of how the text of a stage production can pass over to the literary system, as Aaltonen (2000: 33; see 2.2.1) had pointed out. It was published in an individual volume in the Biblioteca Clásica y Contemporánea series by the publishing house Losada, a series in which other works by Shakespeare have been published; and in the 2000s it has been reprinted in Argentina and Spain, both individually and in the complete works of Shakespeare by Losada.

The 1990s was the decade of the so-called Spanish 'Shakespeare-manía', and CMB's translation was also published, the same year as ALP's, in Madrid. As with ERM's translation, it is in prose. It appeared as part of a collection at an affordable price, not targeted at a specialist public.

The 2000s were also a prolific and varied decade, with the Argentinian translation by PB (2000, in free verse), as part of a set of the complete works of Shakespeare translated into Spanish by writers from different countries; the plagiarism of the translation by the FIS that was done by PRYLB for the Spanish theatre system (2000, in free verse); and the Mexican theatre version by AMHYAH (2005, in prose). To a certain extent, these last two translations reflect the contemporary problems of the Spanish and Mexican theatre systems,

in which directors sometimes lack sufficient support to be able to stage Shakespeare's plays, including *Hamlet* (see 4.2.4.5).

II.2. Conclusions on the Analysis Procedure

30. The study of translations of the same OT which are near the adequacy pole can be carried out satisfactorily within the framework of DTS.

The combination of Gideon Toury's (1995) norm system with José Lambert and Hendrik van Gorp's (1985) analysis scheme, appropriately adapted to the drama translation field, provided an analysis model capable of systematically differentiating between a group of sixteen translations of the same play, according to their greater or lesser orientation towards the OT. In the said model, the concept of *réplique* (Merino, 1994) played an important role, which highlights its usefulness in drama translation research.

31. The verification that even the TTs with the highest orientation towards the OT show a loss of OC cultural content (see, for example, the translation for 'cherry-pit' by JMV in 4.2.3.1.2, reference 18) confirms the usefulness of the acculturation concept as a drama translation analysis tool.

It should be kept in mind, nevertheless, that the term 'acculturation' lends itself to confusion, as it does not reflect that the reduction in cultural content it alludes to concerns solely the OC. In other words, a TT that is the result of a high degree of OT acculturation, and as a consequence is lacking a significant amount of OC cultural content, may be overflowing with source environment culture. It may be advisable to reserve the term 'acculturation' for the absence of cultural elements in a TT and to employ another more

specific term for what is currently known as ‘acculturation’ in drama translation literature.

32. It is necessary to study the relationship between, on the one hand, the adequacy and acceptability poles and, on the other hand, acculturation, given that it may be that the degree of acceptability and the degree of acculturation are not perfectly correlated. To mention but one example, it is debatable that the translation of ‘cherry-pit’ as *cherry-pit*, which as a pure borrowing would be situated at the adequacy pole, should not imply a loss of OC cultural content if the term used is not accompanied by a note to clarify its meaning.

33. Marco Borillo’s (2004) proposal for the categorisation of cultural reference (and proper noun) translation techniques facilitated TT placement on the continuum between the adequacy and acceptability poles (see 4.2.3.1 and 4.2.3.2). However, it was occasionally difficult to determine the technique subtype within neutralisation or adaptation that a translation belongs to, owing to the fact that the relevant translation can be classified under several subtypes. Due to the risk of error involved in placing it in one subcategory instead of another, both the subcategories within neutralisation and those within adaptation were ignored in the count of the techniques used (see 4.2.3.1.4).

In contrast, various degrees of acceptability or adequacy were occasionally observed in translations for a reference which belong to the same technique subcategory or non-subdivided technique category, such as intercultural adaptation or literal translation (see, for example, reference 18 in 4.2.3.1.2 concerning TTs 1, 3 and 4 and reference 4 in 4.2.3.1.2 concerning TTs 2 to 4). These differences, which were foreseen in 4.1.3.3, were not taken into account in the

measurement of adequacy and acceptability, which reduced the accuracy of the placement of the different TTs on the continuum between the adequacy and acceptability poles. However, there is sufficient distance between the different TTs on this continuum for the lack of accuracy not to affect the conclusions (see 4.2.3.1.4).

The classification of translations as established equivalents was ruled out taking into account various aspects: on the one hand, in a research study on translations that span over several centuries, it was extremely difficult to determine, for all the terms and expressions of the analysed OT, which was the ‘term or expression recognised (by dictionaries, by linguistic use) as the equivalent in the target language’ (Hurtado, 2001: 270; my translation) (see 4.2.3.1.1 for more details on the established equivalent technique); on the other hand, if the term or expression were determined and it coincided with TT translations, the fact that the translators had used it could imply that they had chosen the translation technique that gave as a result that term or expression, instead of another possible technique (see 4.2.3.1.4).

It may be necessary to exclude the translator’s notes from the definition proposed by Marco Borillo for amplification, so that they do not determine the position of a TT on the continuum to the same extent as, for example, explanatory paraphrases and explicitations (see 4.2.3.1.4).

It is advisable to look into whether the omission and creation techniques should always be placed at the end of the continuum of

greatest proximity to the target reader (see 4.2.3.1.4). It is also advisable to look deeper into the relationship between the degree of the translator's intervention and the degree of proximity to the reader, as it seems plausible that they may not always coincide, though they usually do and, perhaps for this reason, Marco Borillo takes it for granted that they always do.

34. Although, as proven by Merino (1994), counting all the *répliques* in the OT and in each translation (to compare results) is an effective method to anticipate the translations' orientation towards the OT or the TC, counting the *répliques* (and comparing results) one act at a time has the advantage of being more accurate, as it avoids additions and omissions in different acts from counteracting each other (see 4.2.2.3 and conclusion 20).

35. The corpus building and analysis computer programs developed by Corpus Linguistics show considerable deficiencies when it comes to analysing translations; for example, heavy restrictions on context display and the impossibility of segmenting texts into paragraphs, which is especially unsuitable in the case of drama translation (see 4.1.4.2).

The combination of SDLX and Examine32 can be an advantageous alternative. For the purposes of the study carried out in this thesis, these computer tools have proven to be superior to those of Corpus Linguistics in terms of both the range of functions available and the ease of use, in spite of the fact that the SDLX alignment module, like the rest of the alignment tools I know of, allows no more than two texts to be aligned at a time (see 4.1.4.2).

Furthermore, the use of SDLX and Examine32 in research implies an additional exchange relationship between business and university, where, until now, tools like SDLX had only been used in teaching, with the aim of preparing Translation students for the labour market.

Nevertheless, it is desirable that computer systems designed for parallel corpus building and analysis be developed or distributed (should they already exist).

II.3. Conclusions on the Translators

This doctoral thesis has shown the importance of studying not only translations, but also translators. To cite one example, the identification of R. Martínez Lafuente as a fictitious translator behind whom Vicente Blasco Ibáñez and, to a lesser extent, Fernando Llorca Die were hidden has made it possible to explain the discrepancy between the title of the collection signed by the said fictitious translator (*Shakespeare: obras completas*, The complete works of Shakespeare) and its content (only 35 of the 37 dramas by Shakespeare, and none of his poems). Furthermore, it has contributed to clarifying the contradiction in Luis Astrana Marín's claiming both that the works in that collection were translations from French and that the translation of *Hamlet* plagiarised Leandro Fernández de Moratín's translation (which had been carried out from English).

As regards translators, this thesis has brought to light, in addition to the true identity of RML, the profiles of EV, JC, JNF, CMB, Paco

Redondo and Loreto Berrió. All of these translators were completely unknown to date, although some of them published Shakespeare translations that stand out due to their quantity or for other reasons: as has just been pointed out, RML's collection contains 35 plays; Eudaldo Viver, Clark and Navarra Farré translated nine, ten and twelve dramas, respectively; Clark's translations, in addition, represent the first broad collection of Shakespeare's works translated directly from English. A summary of the main findings about them and their Shakespearean work is provided below.

36. Eudaldo Viver (1846-1900) was a prominent economist born in Sabadell that in his youth had literary occupations such as the translation of Shakespeare, carried out in his twenties. He shared with the editor of his Shakespearean translations — Francisco Nacente, who was vice president of the Industrial Centre of Catalonia — his commitment to culture and industry (see 3.1 for details).

The collection of Shakespeare's works for which he did those translations appeared undated. Nevertheless, I have been able to determine that at least one of the two volumes composing it was published in 1973 and that, in all likelihood, both volumes appeared that year (see 3.1).

37. Practically only the home town and year of birth were known of the protagonist of the first major attempt to translate all of Shakespeare's works into Spanish from English, who provided, for the first time in history, *Much Ado About Nothing* in Spanish and between

four and five other dramas translated directly into Spanish from English.

This thesis has added to the existing literature further indications of JC's Anglo-Saxon origin, as well as details of his life and work. They are all summarised below (see 3.2 for further information). In all likelihood, his father and his two paternal uncles were sons of the owner of a London shipyard. The eldest brother — Joseph John Ruston, to whom Clark's Shakespeare translations would be dedicated (see 3.2) — settled in Vienna in 1832 to work on the building of steamships. In 1840, the company he was working for founded a shipyard in Prague. Both him and the youngest brother — John Joseph Ruston — joined this shipyard. In 1848, he became the sole owner of the company.

In the meanwhile, the middle brother — James John Clark — went to Naples, where he worked as a shipyard director of the Bourbon Kingdom of the Two Sicilies. It is in Naples that Jaime Clark was born at the beginning of 1844. He was his first son (named James Clark).

There is evidence that the translator travelled from Spain (where he adopted the name of 'Diego Clark', first, and that of 'Jaime Clark', later) to Vienna in 1969. Among the data that is available on this trip are: that he made it for family reasons, that an uncle of his was settled in the destination city, and that he also visited Prague. It seems clear that he went to visit his uncle Joseph J. Ruston, for whose business activities 1969 was an important year because his company became a public limited company.

Therefore, the translator belonged to a family of engineers. At 17, he began studying Mechanical Engineering in Germany. In this country, he spent several years during which he learned Spanish. In 1864, he moved to Spain, where he followed his literary vocation. In addition to his translations from German and English, and his book *El guía del buen ciudadano*, all of them known, he published press articles, original poems and at least one translation from French, which he signed as 'Diego Clark'. The original of this translation is the novel *Stuart of Dunleath* (1851), by the London writer and feminist Caroline Elizabeth Sarah Sheridan Norton. The translation, which adds a language pair to Clark's known translating activity and dates from 1866, followed the translated novel *El león enamorado* in the newspaper where it was published. This other translation had been done from French by Manuel Hiráldez de Acosta, who is also a Shakespeare translator. His translations of *Romeo and Juliet* and *Richard III* were published in a revised form in Nacente's collection after having appeared in Francisco José Orellana's (*Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, 1868).

The Neapolitan was a member of the Ateneo de Madrid and the literary gathering Sociedad/Academia del Gato, and he associated with well-known personalities of Spanish literary circles, such as Juan Fastenrath.

His Shakespeare translations, which were published undated, appeared between September 1873, when the first volume was printed, and April 1874, when the fifth and last volume came out. Clark died in Vienna in 1875 at the age of 31. The publication of the news of his death in the independent newspaper *El Imparcial* not only reveals his place and date of death, but it also confirms both that his

Shakespeare translations represented a milestone and that the translator had made his place in Spanish literary circles, given the following words: ‘Mr. Jaime Clark, well known in the republic of letters for his translation into Spanish of the works of Shakespeare, has died in Vienna.’ (‘Sección de noticias’, 1875: 3; my translation).

38. With its 35 dramas, the Shakespeare collection by RML surpassed all the previous ones in the number of works offered. Moreover, so far, it has only been surpassed, according to the same criterion, by the complete works by LAM and the complete plays by JMV. Perhaps for these reasons, it has enjoyed a certain degree of recognition.

Up until now, the translations were thought to have been done from French, although, as mentioned at the beginning of this subsection, LAM denounced that the translation of *Hamlet* was a copy of that done by Moratín (who translated from English) (see 3.4 and 3.5).

The research leading to this thesis has revealed that, of the 35 dramas, only two were translated from French. The publishing house, Prometeo, plagiarised the collection edited by Francisco Nacente systematically, and for the dramas which were not included in this collection, it resorted to the collection *Dramas de Guillermo Shakespeare* [sic] of the literary series Biblioteca ‘Arte y Letras’ (1881-1886) if this other collection included them (this is the case only for *The Winter’s Tale*) and, otherwise, it translated them from French (the translations of *Much Ado About Nothing* and *Henry VI, Part One*, are those that were prepared in this way). Like Moratín’s *Hamlet*, taken from Nacente’s

collection, the version of *The Winter's Tale*, by José Arnaldo Márquez, was a translation done from English.

Prometeo contrasted the plagiarised translations with the French collection from which two dramas were translated (probably the collection by François Guizot), in order to reintroduce the suppressed fragments into the works, as well as to add footnotes easily and to redo the list of characters (see 3.4). In addition, the publishing house added its own notes and other paratexts; for instance, a prologue composed of fragments of a study on Shakespeare written by Victor Hugo for the French version of the complete works of Shakespeare done by his son François-Victor Hugo. The said study had been published in Spanish by Prometeo several years earlier (see 3.4).

The project was designed by Vicente Blasco Ibáñez, founding partner and co-owner of the publishing house, as well as literary director of the series in which the collection appeared. *Teatro completo* (The complete plays) was the original name of the collection, which was never intended to include Shakespeare's poetry. This name was changed to *Obras completas* (The complete works) probably for marketing reasons (see 3.4). All volumes were planned to be published in 1916, on the occasion of the 300th anniversary of the Bard's death. However, the first appeared in 1917 and the last, in 1918. None was dated, so there has been confusion up until now over their date of publication (see 3.4).

Regarding the preparation of the dramas, it was carried out by Vicente Blasco Ibáñez up to volume IX (out of 12), excluding *Much Ado About Nothing*. This means that Blasco personally prepared the version of *Twelfth Night*, belonging to volume VII. That of *Much Ado About Nothing* was prepared by Fernando Llorca Die — son-in-law of

the novelist and, like him, a founding partner and co-owner of *Prometeo* — and it was reviewed by Blasco. In all likelihood, the same is true of the dramas contained in volumes X to XII (see 3.4).

Blasco also prepared the other translations signed by RML (that is, the comedies of Aristophanes that *Prometeo* published in 1916), and he did so by following the same method — except for a few details (Serón Ordóñez, 2010: n.p.). With such a translation preparation system, he sought to create a collection of great poets that included mostly plays; a universal classic library at an affordable price, made possible by saving the hiring of translators.

39. Born in Barcelona in 1906, JNF was always passionate about literature (see 3.8). However, he studied Drafting and spent a great deal of his life working at his father's locksmith business.

His love of reading provided him with knowledge of English, French, Italian, German and even Esperanto. A stay of several years in France, his marriage to an Austrian and some language lessons contributed likewise to his knowledge of foreign languages.

At nearly sixty years old, he left the family business to devote himself to writing and translating. He cultivated the novel and short story genres, began a lexicographical work, and busied himself with literary and technical translations, some of which, unlike his original works, were published. These include two translations from German that appeared before his Shakespeare translations, when the translator was 62 and 63 years old. He published his Shakespeare translations at 64 to 66 years old. Afterwards, the collection, which was intended to include all of Shakespeare's works, was discontinued because the

publisher, Bruguera, decided to change their translator and was dissatisfied with the new translations, done by the Catalan writer Bartolomé Soler (see 3.8).

Navarra Farré, upon whom translating Shakespeare left a lasting mark, was able, however, to see how his translations were well received by the readership. He died in Sant Just Desvern, Barcelona, in 1999.

40. Cristina María Borrego Rodríguez (León, 1968) did her Shakespeare translations shortly after graduating in English Philology. These translations were commissioned by M. E. Editores, a Madrid publishing house for which she translated, during the same period, English works by other authors. Later, she joined a pharmaceutical company as a translator and, eventually, she abandoned translation to work in the telecommunications sector (see 3.13).

41. Francisco José Redondo Navalón (Albacete, 1962) is the only theatre director who signed one of the translations in the corpus. He did this translation with the help of the secondary school English teacher Loreto Berrió Olmo (Albacete, 1963) and at a time at which he was beginning to accumulate extensive experience both as an actor and as a director. His participation in productions of Shakespeare's plays was, however, limited, perhaps because, according to him, he had had numerous problems with the playwright's translations, which he considers unsatisfactory at least until the publication of ALP's version (see 3.15).

II.4. General Conclusions and Future Research

The analysis of all the Spanish translations of *Twelfth Night* that have been published to date has provided some answers to the question of how the translation of Shakespeare into Spanish has evolved since the first major systematic attempt to translate the playwright's works into Spanish from English was made at the end of the 19th century.

Such responses come from the study of the translation of a particular work and, therefore, cannot be applied to other works by Shakespeare without extreme caution. Nonetheless, several factors make it possible to generalise, with due caution, some of the conclusions contained in this section. On the one hand, and as has already been mentioned in 1.2, *Twelfth Night* is present in a number of Spanish Shakespeare collections which are representative of those collections that try to render the Bard's works into Spanish in a systematic way¹². On the other hand, most of the Spanish Shakespeare collections where it is included have their translator of *Twelfth Night* as their only translator. This is the case for the collections of JC (ten dramas), LAM (all of Shakespeare's works), JMV (all his plays), JNF (twelve dramas), the FIS (thirteen/fourteen dramas, depending on whether or not we include the one published in 2008 by Manuel Ángel Conejero and Pilar Ezpeleta with the publishing house Albatros; see 3.10) and ALP (twenty-two dramas). Furthermore, in some of the remaining collections, the translator of *Twelfth Night* is also the translator of other works: EV rendered nine plays in total, and CMB,

¹² To my understanding, it is only excluded from two such collections which are significant: that of Guillermo Macpherson (see footnote 63 in chapter 3) and that of Cebrià Montoliu, who published 18 plays translated from English between 1908 and 1923 (Pujol Morillo, 2007: 114, fn. 3).

four; regarding Vicente Blasco Ibáñez as the author of the translation signed by the fictitious RML, he prepared 25 dramas — based on previous translations — and he probably reviewed the ten remaining dramas in RML's collection, but it should be noted that these 35 translations are by various authors and the editing done by the novelist was considerably superficial. Yet to be mentioned are the collection derived from the Proyecto Shakespeare of the National Autonomous University of Mexico and the collection Shakespeare por Escritores (Shakespeare by writers). With respect to the latter, it should be pointed out that, although Piedad Bonnett only rendered *Twelfth Night*, the almost 40 writers that participated in the collection had to follow a number of significant guidelines (see 3.14). In the Proyecto Shakespeare of the National Autonomous University of Mexico, the translators were subject only to the imperative of not betraying the OT and to several basic recommendations that they could ultimately reject (F. Patán, personal communication: 25 January 2012).

All in all, there are reasons not to dismiss the extrapolation of some of the conclusions of this thesis to other works by Shakespeare, although this extrapolation should be done with the utmost caution, as will be done below for conclusion 44.

42. As from when, in the 1870s, JC made the first major systematic attempt to translate Shakespeare's works into Spanish directly from English, among the Spanish versions of *Twelfth Night* which have been published, the ones aimed at the stage are a minority (31.25%).

Only a few of those remaining (68.75%) were claimed to be performable while being aimed at the page. They are those by the FIS and ALP and that by LAM (despite the multiple allegations that this translator's collection is not suitable for the stage). These three translations, combined with the aforementioned minority, represent 50% of the published versions. The remaining 50% are either not intended for the stage according to their translators or publishers (this is the case for the translations by JMV, FP and PB) or seem unlikely to be intended for the stage (this is the case for the others). Consequently, the predominance of versions for the page is clear.

43. Although the first translation of *Twelfth Night* (published by EV circa 1873) was done from French, as from the late 19th century, translation from the original language is the norm.

44. The degree of adequacy/acceptability of the translations that are more oriented towards the OT has neither decreased nor increased gradually over the nearly one hundred and forty years elapsed, but instead, it has fluctuated. It seems reasonable to infer that its evolution has not been linear either in the case of other works by Shakespeare, many of which were rendered by the same translators (see the beginning of this subsection). Likewise, the degree of adequacy of the successive translations of works by other authors may not necessarily increase gradually.

In my opinion, these attempts at generalisation find support in several studies by Aaltonen (1996, 1999) that demonstrate that in Finland, the translations of plays both by Shakespeare and by other

authors have fluctuated over time between proximity to the target reader, to which Aaltonen refers as rebellion against the OT, and the opposite attitude of submission.

45. Translations published in Spain are predominant, although their predominance has declined significantly over time: four of the five Spanish-American versions were published just within the last 25 years of translations, and during this same period, the number of versions published in Spain was exactly the same, four.

It can be expected that this predominance will continue to decline.

46. Although the translators' profiles are varied throughout the period under study, the high number of academics as from the second half of the 20th century is noteworthy, particularly in the last quarter of that century (with FP, the FIS, ALP and PB). This strong presence of academics may influence translations themselves, in addition to reflecting the influence of Modern Philology studies on the appearance of retranslations of Shakespeare.

This hypothesis is supported by the fact that the translators' profiles seem to be related to the amount of paratextual material offered in each case (see conclusion 15).

As shown throughout this 'Conclusions' section, the answers which have been found during the research leading to this thesis are often accompanied by new questions and hypotheses. The new questions and hypotheses presented herein are only some of those

that emerged as my research progressed. Others activated new channels of exploration that led to unexpected discoveries such as the plagiarism done by Vicente Blasco Ibáñez, or instead have been reserved for future work in order to avoid straying from the objectives of this thesis.

Among the latter is how the presence of ideological elements in the translations has evolved, given the detection of ideological elements in the translation by LAM and of signs of their existence in the additions of cultural references made by JC. The variety of Spanish used also raises questions. Archaisms have been detected in translations whose translators had stated that they had opted to translate into contemporary Spanish.

The electronic parallel corpus with the OT and the five TTs will speed up the investigation of these and other aspects related to the sub-corpus that have not been explored in this thesis, due to their exceeding the scope of this thesis.

With respect to the corpus consisting of the sixteen translations of *Twelfth Night*, issues such as the translation and plagiarising activities of the publishing house Prometeo need to be studied in greater depth. It would be interesting to know how far each of these activities extends, as well as if there are still fictitious translators to be identified as such.

More generally, it is necessary to investigate the translations themselves, to ‘read [them]’, in the words of Pym (1998: 106), who emphasised this need more than a decade ago. It is likewise necessary to investigate the translators, as also highlighted by Pym (1998: 160-161).

In the light of the results of my research, it seems reasonable to think that the corpus of Shakespeare translations into Spanish may still provide a wealth of discoveries — about both its translations and its translators — which will improve our knowledge about it and enrich Translation Studies, including Translation Historiography.